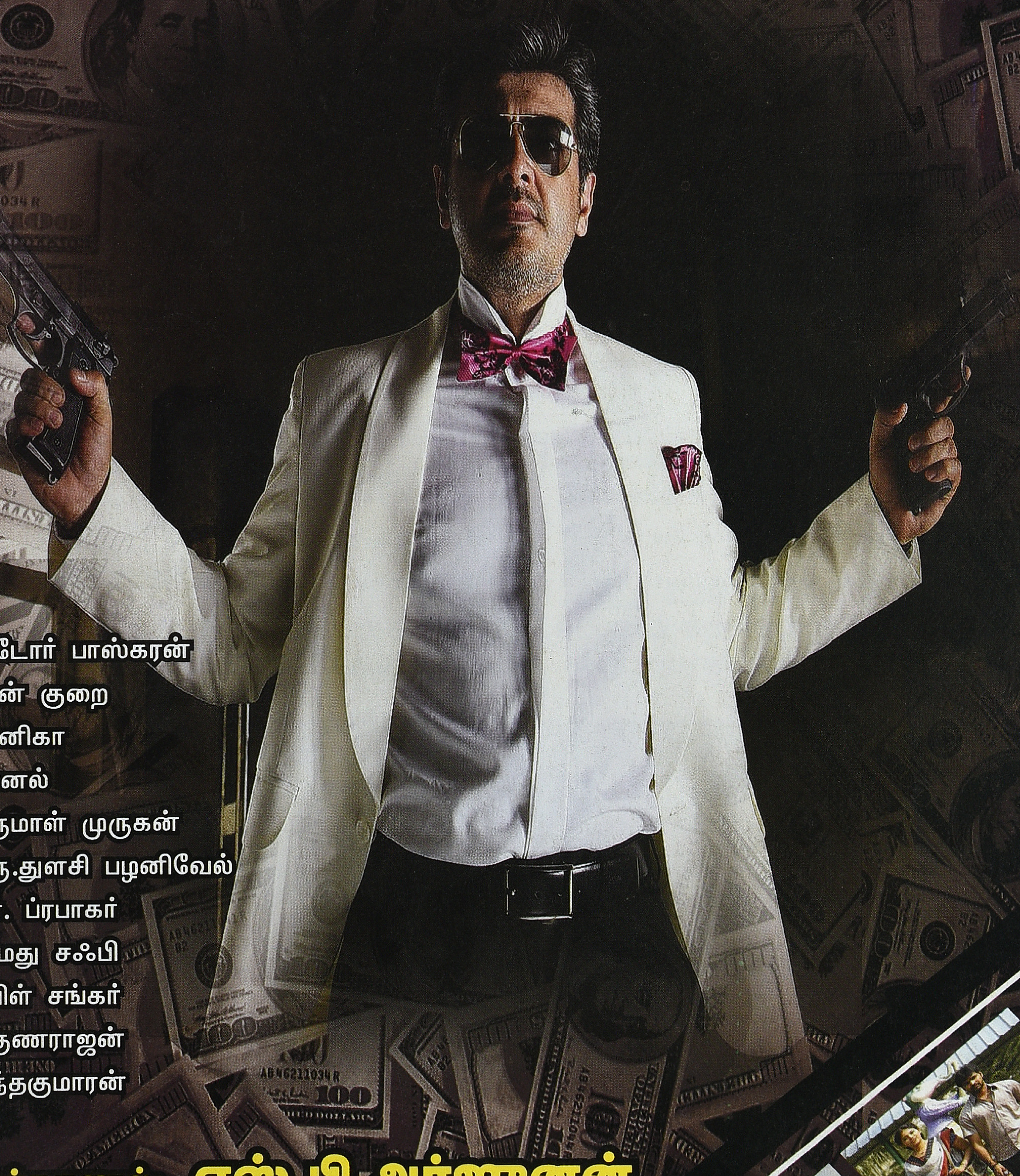
காட்சிப்பிழை திரை

இதழ் : 9 ரூ.20 அக்டோபர் 2011 தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ்



தியடோர் பாஸ்கரன்
ராஜன் குறை
மோனிகா
மின்னல்
பெருமாள் முருகன்
பெரு.துளசி பழனிவேல்
இரா. ப்ரபாகர்
முகமது சஃபி
கேபிள் சங்கர்
சுபகுணராஜன்
வசந்தகுமாரன்

நேர்காணல்: எஸ்.பி.அர்ஜுனன்

ஏ.வி.எம் விளம்பரப் பிரிவு நிர்வாகி

"SURYA has made me become a great unstoppable force."

TRANSFORMING LIVES - SHAPING THE FUTURE

- Dedicated academicians
- Excellent study environment
- Industry oriented education & training
- Strategic tie-ups with industry leaders
- State-of-art lab facilities
- Elite auditorium with online learning facilities
- Homely hostel facilities
- Sport facilities - Tennis/ Basket Ball/ Billiards/ Snooker
- Language, communication and personality development
- Result oriented placement cell/ campus recruitment.

Courses Offered:

- B.E - Electrical and Electronics Engineering
- B.E - Electronics and Communication
- B.E – Computer and Engineering
- B.E – Mechanical Engineering
- B.E – Civil Engineering
- B.E – Automobile Engineering
- B.E – Aeronautical Engineering
- Masters of Business Administration

SURYA

Future begins here

SURYA SCHOOL OF ENGINEERING & TECHNOLOGY

GST Road. Vikiravandi - 605 652, Villupuram District.
Phone: 04146 - 226 303 | e-mail: scet08@gmail.com

Approved by All India Council for Technical Education (AICTE), New Delhi.
Affiliated to Anna University, Chennai.

VISIT: www.scet.org.in **CALL:** 04146 - 233139/140

ADMINISTRATIVE OFFICE
668, Nehruji Road, Villupuram 605602.
Phone: 04146 - 226 303

TRUST OFFICE
20-L/GD Ramaniyam Towers,
Greenways Road, R.A. Puram, Chennai - 28.
Phone: 044 - 4206 7663

www.sarojads.com

காட்சிப்பிழை திரை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ்

இதழ் : 9 அக்டோபர் 2011

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

ஆசிரியர் குழு
மதுரை பாபு
மலர்விழி ஜெயந்த்
மோனிகா
சுந்தர் காளி
ராஜன் குறை
முகமது சஃபி

வடிவமைப்பு
மோனிகா

ஒருங்கிணைப்பு மேலாளர்
ஸ்ரீகுமார்

ஆலோசனைக்குழு
தியடோர் பாஸ்கரன்
வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி
ஸ்டீபன் ஹியூஸ்
எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியன்

சந்தா விவரம்		
	உள் நாடு	வெளி நாடு
ஆண்டு சந்தா	₹ 200	₹1,200
ஐந்தாண்டு சந்தா	₹800	₹5,000
ஆயுள் சந்தா	₹4000	₹25,000

Kaatchippizhai என்னும் பெயருக்கு பணவிடை(DD) / காசோலை (Drawn on Indian Bank, Mylapore, Chennai) மூலம் அனுப்பலாம். வெளியூர் காசோலைக்கு ரூ.25/ சேர்த்து அனுப்புக.

முகவரி
மே/பா ரியல் இம்பேக்ட் சொல்யூசன்ஸ்
12, மூன்றாவது தெரு
கிழக்கு அபிராமபுரம்
மைலாப்பூர்
சென்னை 600 004,
தொலைபேசி : 24984433 அலைபேசி : 94878 77939
மின்னஞ்சல்: kaatchippizhai@gmail.com

எங்கேயும் எப்போதும் என்னவெல்லாம்
– மோனிகா 03

கன்னியாகுமரியில் வால்டர் பெஞ்சமின்
– ராஜன் குறை 07

முடிவுக்கு வருகிறதா நீதிக் கதைகளின் ஏகபோகம்?
– சுபகுணராஜன் 16

நேர்காணல்: எஸ்.பி.அர்ஜுனன் ஏ.வி.எம் விளம்பரப் பிரிவு நிர்வாகி 24

இளையராஜாவின் இசையும் இசையின் அரசியலும்
– இரா.ப்ராபகர் 30

முன்னணிப் படங்களும் பின்னணிக் கதைகளும்
– பெரு. துளசிபழனிவேல் 34

மறைந்து போன தடங்கள்: மனிதனின் மறுபக்கம்
–வசந்தகுமாரன் 37

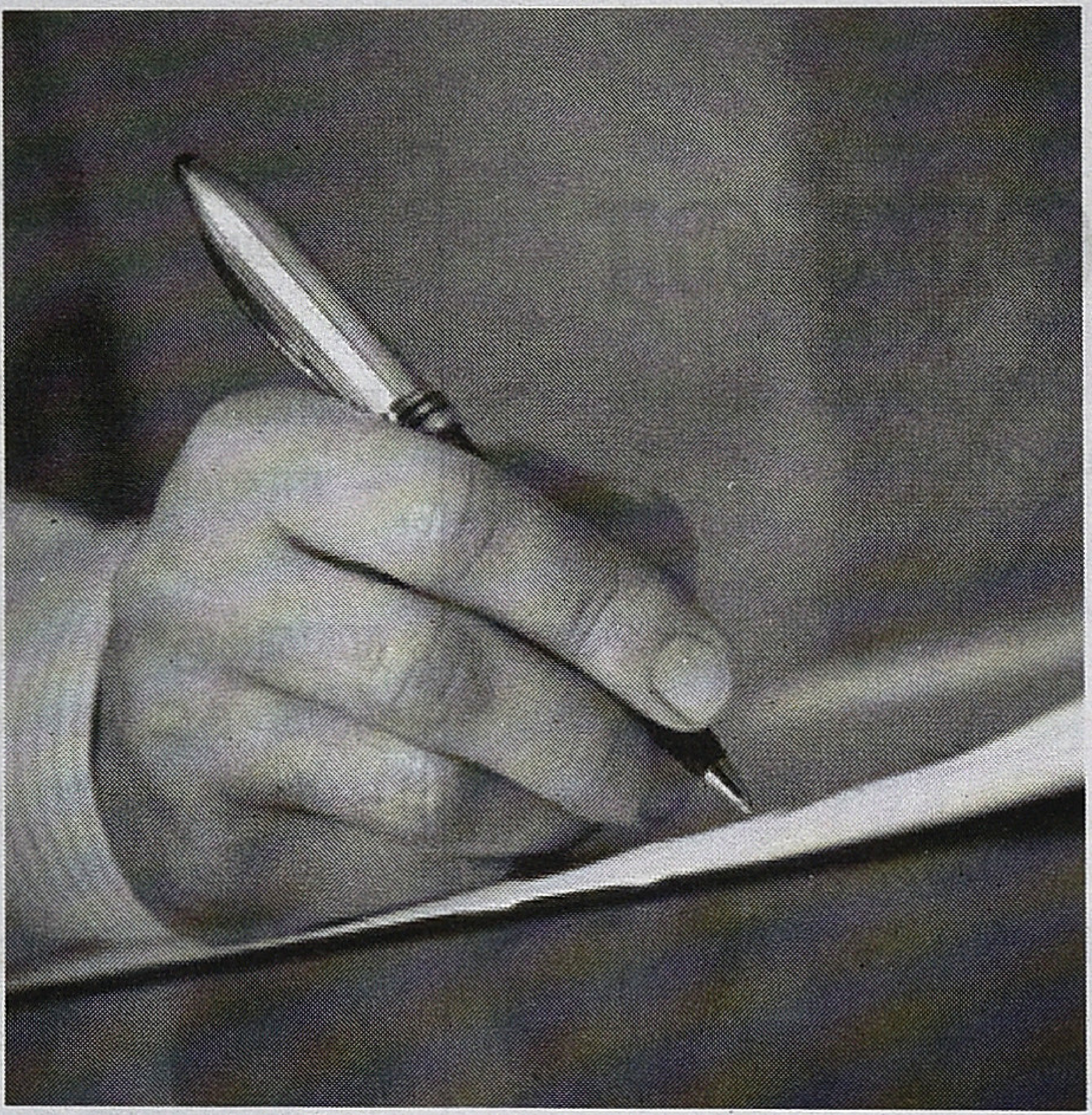
சினிமாவில் நடிக்கும் ஆசை!
– மின்னல் 42

தென்னிந்திய சினிமாவின் தொழிற்சங்க இயக்கம்
– தியடோர் பாஸ்கரன் 46

நிழல்முற்றம்: சில நினைவுகள்
– பெருமாள் முருகன் 52

ஒண்ணும் ஒண்ணும் மூணு: தந்தையர்களும் தனயர்களும்
– முகமது சஃபி 56

தமிழ் சினிமாவின் கேளிக்கைகள்
– கேபிள் சங்கர் 60



படப்பெட்டி என்று சினிமாவுக்கான மற்றொரு சிற்றதழ் தொடங்கப்பெற்றிருப்பதை மகிழ்ச்சியுடன் பதிவு செய்கிறோம். பத்திரிகையின் நிர்வாக ஆசிரியர்: சிவ. செந்தில்நாதன்.

முகவரி: பரிசல் புத்தக நிலையம்
96, ஜே.ப்ளாக், நல்வரவு தெரு, எம்.எம்.டி. ஏ. காலனி
அரும்பாக்கம், சென்னை 600106

இந்த பத்திரிகை திரைப்படம் தொடர்பான பல்வேறுநன்முயற்சிகளை மேற்கொண்டு வரும் தமிழ்ஸ்டுடியோ என்ற அமைப்பின் வலைத்தளத்திலும் பார்க்கக் கிடைக்கிறது. பார்க்க: <http://thamizhstudio.com/padapetti.php> பத்திரிகையை தொடர்பு கொள்ள எழுதவேண்டிய மின்னஞ்சல் முகவரி: padapetti@gmail.com <mailto:padapetti@gmail.com> . படப்பெட்டி தமிழ் வெகுஜன சினிமாவை அணுகும் முறை காட்சிப்பிழை திரையின் அணுகு முறைகளிலிருந்து சில விதங்களில் வேறுபட்டிருக்க சாத்தியமுண்டு. மாறுபட்ட அணுகுமுறைகளுக்குள் நடக்கும் உரையாடலே சிந்தனையை வளம் பெறச்செய்யும். அத்தகைய உரையாடல்களை முன்னெடுப்பது வாசகர்களின் கையிலிருக்கிறது.

காட்சிப்பிழை திரையின் பயணத்தில் மீண்டும் ஒரு மாதம்; மீண்டும் கொஞ்சம் தாமதம். சிறுபத்திரிகைகள், இடைநிலைப் பத்திரிகையாக தோற்றம் கொண்டாலும் அவற்றின் பாதையில் தவிர்க்கவியலாத சங்கதிகள்தான் தயாரிப்பு தடங்கல்களும், விநியோகப் பிரச்சினைகளும். காட்சிப்பிழை திரை அவற்றை களைந்துகொள்வதற்கான முயற்சிகளை தொடர்ந்து மேற்கொண்டு வருகிறது.

தினகரன் வெள்ளிக்கிழமை அனுபந்தத்தில் காட்சிப்பிழை திரை பற்றி வெளியான நேர்முகமான அறிமுகக் குறிப்பு வெகுஜனப் பரப்பில் பத்திரிகையை அறிமுகம் செய்தது எங்களுக்கு வந்த விசாரிப்புகளிலிருந்து தெரிந்தது. இது மகிழ்ச்சியளிக்கும் அதே சமயம் பத்திரிகையின் பொறுப்பை அதிகரிக்கிறது என்பதையும் உணர்கிறோம்.

மோனிகா

எங்கேயும் எப்போதும்- என்னவெல்லாம்

பிரபல ஹாலிவுட் தயாரிப்பு நிறுவனமான டிவண்டியத் சென்சுரி ஃபாக்ஸின் இந்தியப் பிரிவு ஏ.ஆர்.முருகதாஸின் நிறுவனம் மூலமாகத் தயாரித்த எங்கேயும் எப்போதும் என்ற படம் பல வகைகளில் கவனத்திற்கு உரியதாகிறது. தலைப்பைக் காணும்போது பலருக்கும் நினைவுக்கு வருவது "எங்கேயும் எப்போதும் சங்கீதம் சந்தோஷம், ராத்திரிகள் வந்துவிட்டால் சாத்திரங்கள் போயிவிடும்" என்னும் நினைத்தாலே இனிக்கும்

என்ற படத்தில் வரும் பாடல். அதற்கு மாறாக எங்கேயும் எப்போதும் திரைப்படம் நிறைய குட்டி சந்தோஷங்களுடன் மரணத்தையும் தத்துவத்தையும் கலந்துகட்டிய ஒரு கலவையாக பார்வையாளர்களின் மனதைத் தொட்டு வருகிறது எனலாம். எங்கேயும் எப்போதும் காதல் பிறக்கிறது என்று நினைப்பதா, எங்கேயும் எப்போதும் மரணம் நம்மை தொடர்கிறது என்பதா, அல்லது எங்கேயும் எப்போதும் லாப நோக்குதான் கலையை ஆதிக்கம் செய்கிறது என்று நினைப்பதா என்று தெரியவில்லை.

படத்தின் வடிவமைப்பில் அல்மதோவாரின் "அவளிடம் பேசுங்கள்" (Talk to her) கதையைப் போன்று இரு வேறுகதைகள் ஒரு குறிப்பிட்ட கால கட்டத்தில் இணைந்துவிடுவதாக நகர்கிறது கதை. அமுதா (அனன்யா), மணிமேகலை(அஞ்சலி) என்னும் திருச்சியில் வாழ்கின்ற இரு பெண்களைப் பற்றிய கதைகள்தாம் அவை. இந்த இரு பெண் கதாபாத்திரங்களையும் வடிவமைத்த விதத்தில், அஞ்சலி மற்றும் அனன்யா ஆகியோரின் நடிப்பில் இந்தப் படம் நிமிர்ந்து நிற்கிறது.

வேலை தேடி நேர்க்காணல் நிமித்தமாக சென்னைக்கு வருகிறாள் அமுதா. புதிய ஊர். முகவரி கண்டுபிடித்தல் கடினம். கூட்டிச் செல்லவேண்டிய சகோதரி வராமற்போக ஒரு வேற்று ஆடவனை நம்பி சென்றுவரவேண்டிய நிலை ஏற்பட்டுப் போகிறது. நகரத்தில் யாரையும் நம்பக்கூடாதென்று பயிற்றுவிக்கப்பட்ட அமுதா அவளுக்கு உதவ முன்வரும் அறிமுகமில்லாத ஒரு இளைஞனை நம்ப மறுக்கிறாள். அவன் அலுவலகத்துக்கு விடுமுறை எடுத்துக்கொண்டு அந்த நாள் முழுவதும் அவளுக்கு உதவி செய்கிறான். நாளின் இறுதியில் அவளை அவள் அக்கா வீட்டில் விட்டுவிட்டு அவன் செல்லும் அவன் அவள் மனதில் நிரந்தர இடம் பிடித்துவிடுகிறான்.

மொட்டைமாடியில் பல் தேய்க்கும்போதும் குளித்துவிட்டு தலை துவட்டும் போதும் முளைக்கும் காதல் மணிமேகலையுடையது. ஆறுமாத காலமாக பல மொட்டைமாடிகள் தாண்டி ஒரு மாடி அறையில் வசிக்கும் வாலிபன் ஸைட் அடித்து வருவதாகத் தெரிந்தாலும் அது காதலாக நிலைபெறத் தகுதிகள் அவ்வளவும் இருக்கின்றனவா என்று பரீட்சித்த பின்னரே காதலிக்கத் தொடங்குகிறாள் அவள்.

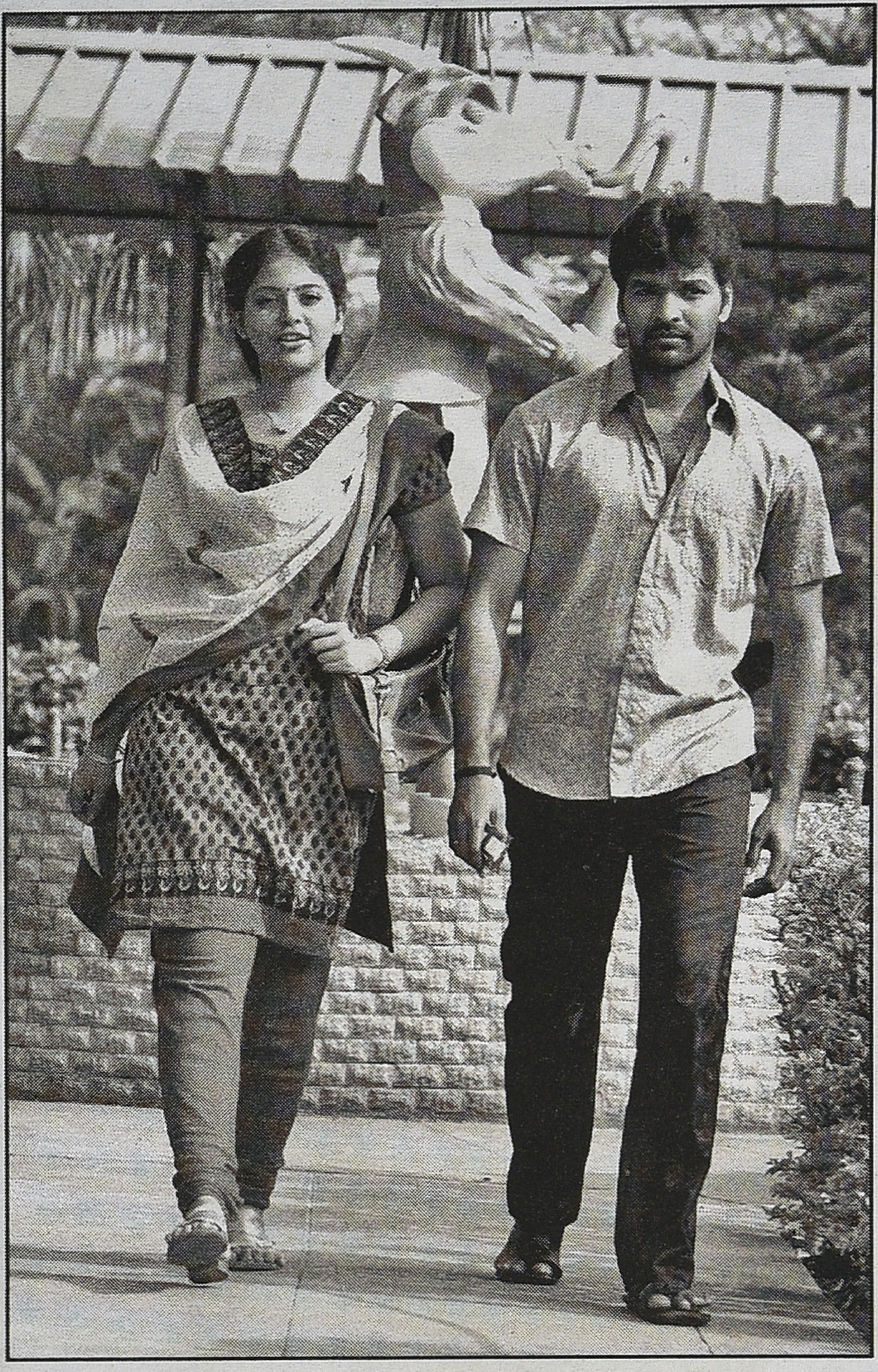
மணிமேகலையின் உடல் குறித்த புரிதல்களும் பாலியல் புரிதலும் அமுதாவினின்று முற்றிலும் மாறுபட்டவை. ஷேர் ஆட்டோவில் பயணிக்கையில் பக்கத்திலிருக்கும் பெண்ணின் உள்ளாடை விலகுவது கண்டு பதறிப்போகும் அமுதாவும் நீ கட்டிப் பிடிக்காவிட்டால் என்ன நான் உன்னைக் கட்டிப் பிடிப்பேன் என்று காதலனைக் கட்டிக் கொள்ளும் மணிமேகலையும் இருவருமே திருச்சியைச் சார்ந்தவர்கள்தான். ஆனால் அமுதா ஹோட்டலில் காகிதக் குட்டையால் (டிஷ்யூ பேப்பர்) முகம் துடைத்துக் கொள்ளாமல் தண்ணீரை வாரி முகத்தில் அள்ளித் தெளித்துக் கொள்வதும் அருகிலிருக்கும் பெண்ணின் பிரா வெளியே தெரிவது பற்றி பதறிப் போவதும் பட்டிக்காட்டுத் தனமாக சொல்லப்படுகிறது. என்னுடைய சொந்த அனுபவத்தில் சென்னையின் பஸ் நிறுத்தத்தில் பிச்சையெடுக்கும் சிறுமி முதல் அலுவலகத்தில் வேலை செய்யும் சக பணியாளர்கள் வரை (இதில் ஆண்களும் அடக்கம்) அனைவரும் உள்ளாடை சிறிது வெளியே தெரிந்துவிட்டால் "உஸ்" "உஸ்" என்று உஷார்படுத்துவது மிகவும் சர்வ சகஜமான ஒன்று. ஒரு முறை என்னைப் பணியிடத்தில் விட்டுச் சென்ற ஆட்டோகாரர் ஒருவர் 'என்னம்மா டீஸெண்டாக உடையணிந்து வரக்கூடாதா?" என்று கேட்கவே பதறிப்போனேன். நான் நல்ல முறையில் புடவையும் ரவிக்கையும் அணிந்திருந்தும் கூட எனது ரவிக்கையுனூடே உள்ளாடை சிறிது தலை நீட்டிக் கொண்டதைத்தான் அவர் அப்படிக் குறிப்பிடுகிறார் என்பதை உணர்ந்து கொள்ள சில நிமிடங்கள் பிடித்தது. தலை முடியை விரித்துவிட்டுக் கொண்டால் கேரக்டர் சரியில்லாத பெண் என்பதும் எனக்கு ஆட்டோ ஓட்டுனர்கள் விடுத்த எச்சரிக்கையில்தான் தெரியவந்தது. அப்போதெல்லாம் முண்டா பனியனுடன் நம்மை வெறித்து நோக்கும் ஆண்களுக்கு மட்டும் இச்சமூகம் வேறு நியாயங்கள் கற்பிப்பது குறித்து ஆத்திரமும் அடைந்ததுண்டு. மேற்கொண்ட கோணங்களில் பார்க்கையில் படத்தில் எப்படி ஒரே ஊரில் வாழும் இரு பெண்களில் ஒருத்தி மிகவும் ஆளுமை உடையவளாகவும் நவீன காலத்து நடைமுறைகளை நன்கு அறிந்தவளாகவும் சுயசார்பு உடையவளாகவும் அதே நேரம் மற்றொரு பெண் உலகம் தெரியாதவளாகவும் வெளியுலகினை குறித்து அச்சம்

உடையவளாகவும் இருக்கிறாள் என்பது புதிராக உள்ளது. இப்பெண்களின் கதாபாத்திரங்களை மட்டுமே ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்டால் அவற்றைப் பல்வேறு விதமாகப் புரிந்து கொள்வதற்கான முகாந்திரங்கள் எழுகின்றன. மணிமேகலையின் கதாபாத்திரத்தை உளவியல் ரீதியாகப் பார்த்தால் ஒரு மாறுபட்ட கோணத்தில் புரிந்து கொள்ளப்பட வாய்ப்புகள் உள்ளது. தினசரி வாழ்க்கையில் ஏதோ ஒரு காலகட்டத்தில் மிதமிஞ்சிய துன்பங்களைச் சந்தித்த பெண்கள் மிகவும் முன்னெச்சரிக்கையாக மாறிவிடுவதற்கும் வாய்ப்பு இருக்கிறது. மணிமேகலையின் பாதுகாப்பின்மை அவளது வாழ்நிலை, நர்ஸாக பணி செய்யுமிடமான மருத்துவமனை போன்றவற்றை முன்னிறுத்தி உருவானது. இப்படத்தைப் பொறுத்த வரையில் பொதுவாகவே பெண்களுக்கு வாழ்க்கை குறித்து சந்தேகங்கள் அதிகம் எழுவதாகவும் அதே நேரம் ஆண்கள் பெண்களை எந்தவித கேள்விகளுமின்றி ஏற்றுக் கொள்வதாகக் காட்டியிருப்பது ஆச்சரியப்படத்தக்கது.

மணிமேகலைக்கும் அமுதாவிற்கும் உள்ள வேறுபாடு நகரத்திற்கும் கிராமத்திற்கும் உள்ள வேறுபாடு என்பதைவிடவும் அது நவீனத்திற்கும் (மாடர்னிடி) பழமைக்குமான வேறுபாடாகத்தான் தென்படுகிறது. தன்னுடைய நவீனமான காதலனின் கால்சராய், சட்டை, உருவம் ஆகியவற்றுக்குள் ஒரு பாரம்பரிய சிந்தனை உடையவனை அமுதா தேடுகிறாள். மணிமேகலையோ ஒரு சாதாரணமான சிறு நகரத்தைச் சார்ந்த ஒருவனுக்கு நவீன உடைகளும், காலணியும் வாங்கிக் கொடுக்கிறாள். தன் பின்னால் ஆறு வருடம் சுற்றும் ஒருவனைப் பார்க்க போகும்போது ஷு அணிந்து கொண்டு போ என்று காதலனிடம் சொல்கிறாள். அதே நேரம் காதலன் நவீனத் தோற்றத்தில் இருப்பதுடன் நவீன சிந்தனைகளையும் கொண்டிருக்கவேண்டும் என்பது மணிமேகலையின் கருத்து. இம்முரண் ஒரு சுவாரஸியமான முரணாகக் காணப்படுகிறது.

படத்தின் உச்சகட்ட முடிச்சு மனிதனின் எல்லா வகை ஆசாபாசங்களும் மரணத்தில் சென்று முடிகின்றன என்பதுதான். இறப்பு என்பது மிகவும் இயல்பாகவே நிகழப்பெறும் ஒன்றாக இருப்பினும் மனித வாழ்க்கை இறப்பின்பால் ஒரு இனம் புரியாத காதல் கொள்கிறது. ஒரு தெளிவான முடிவுடைய/திட்டமிடப்பட்ட ஒரு வாழ்க்கையோ அல்லது தெளிவாகத் தெரியக் கூடிய இறப்போ இவ்விரண்டுமே நாம் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும்போதே வாழ்க்கையின் எல்லைகளை கட்டமைப்பவையாக அமைந்துவிடுகின்றன. ஒருபுறம் இறப்பினின்று தற்காத்துக் கொள்ள இயற்கையின் சீற்றங்களிலிருந்து மனிதன் ஒதுங்கி வாழ்கிறான். அதே நேரம் தனது அன்றாட வாழ்க்கையின் கனவுகளை உய்வித்து அதன் விளைவாக உற்பத்தியாகும் சந்தோஷங்களினாலும் அதன் அன்பின் வெளிப்பாட்டிலும் வாழ்க்கையின் ஒரு நிரந்தரத் தளத்தை அடைந்துவிடமுடியும் என்னும் மனித நம்பிக்கை இறப்பு என்னும் தெளிவான முடிவை நோக்கிய ஒன்றை அவன் வெற்றி பெறச் செய்வதாகத் தோற்றமளிக்கிறது.

இப்படத்தில் வரும் இரு பெண்களில் திட்டமிட்டு ஆராய்ந்து மேற்கொள்ளும் வாழ்க்கையை வென்றெடுக்க நினைக்கும் மணிமேகலையின் கைகளுக்கு அது எட்டாமல் போய்விடுகிறது. முடிவு ஒன்று இருக்கிறது. அதற்குள் அடைபட்டது இந்த வாழ்க்கை. அது சிறப்புற அமைய வேண்டுமானால் அது எவ்வாறு இருக்கவேண்டும் என்று



தெளிவுபடுத்திக் கொள்ள நினைக்கும் நவீன மனது மணிமேகலையுடையது. அவளுக்கு அவள் தெளிவின் எல்லைகளை காட்டிவிடுகிறது மரணம். அசட்டுத் தனமாக திட்டமிடல் இன்றி வாழ்க்கையில் செயல்படும் அமுதா விபத்தில் பிழைத்து காதலனுடன் இணையும் வாய்ப்புடன் இருக்கிறாள்.

இது போன்ற வாசிப்புகளுக்கு இடமளிக்கும் விதத்தில் விபத்து இந்தப் படத்தில் செயல்பட்டாலும், அது திரைக்கதையில் அமைக்கப்பட்டுள்ள விதம் அருவருப்பாக இருக்கிறது. முதல் காட்சியிலேயே விபத்தை காட்டி விட்டு பின்னர் பயணிகளை பற்றிய ஃபிளாஷ் பேக் காட்சிகளாக படம் நிகழும்போது படத்தின் மொத்த சுவாரசியமே யார் சாவார்கள், யார் பிழைப்பார்கள் என்ற யூகமாக மாறுவது பார்வையாளர்களை கொச்சைப்படுத்துகிறது. எதற்காக அந்த விபத்தை துவக்கத்திலும், இடையிலும் காட்ட வேண்டும் என்பதற்கு போதுமான நியாயங்கள் எதுவும் படத்தில் இல்லை. பின்னர் அமுதா, மணிமேகலை ஆகிய இரண்டு பெண்களின் காதல்களே பிரதானமாக இருக்கும்போது போனால் போகிறதென்று வேறு சில பயணிகளின் சோகக்கதைகளை உள்ளே நுழைப்பதும் மலினமான உத்தியாக இருக்கிறது. அதுவும் அந்த துபாய்க்காரர், அவர் அலைபேசியின் அழைப்பொலியாக ஒலிக்கும் அவள் மகளின் குரல் போன்றவை அசட்டு செண்டிமெண்டாக

அமைந்துவிடுகின்றன. ஹாலிவுட் நிறுவனத்திடமிருந்து பணம் மட்டும் வாங்காமல், கொஞ்சம் திரைக்கதையினை ஒழுங்காக அமைப்பது பற்றியும் அறிந்து கொள்வது அவசியம். இது தமிழ் வாழ்வை பதிவு செய்யும் படமாக இருப்பது ஆறுதலாக இருந்தாலும், திரைக்கதையின் பிழைகளே தமிழ் சினிமாவின் அடையாளம் என்ற எண்ணத்தை உதறுவதில் தவறில்லை.

உதாரணமாக அமுதாவின் பெயர் தெரியாத காதலன் அவளைப் பற்றி அறிந்துகொள்ள அவள் அக்கா வீட்டை வட்டமிடாமல் கோயம்பேடு பேருந்து நிலையத்திற்கு எதற்காக தினமும் போகவேண்டும்? ஒரே ஒரு நாள் நேர்காணலுக்காக சென்னை வந்த அமுதா ஆறுமாதமும் சென்னையிலேயே வாழ்ந்ததுபோல துவக்கத்தில் கூறுவது எப்படி? அவள் திருச்சியில் எங்கே இருக்கிறாள் என்ற விவரம் எதுவும் தெரியாமல் அவள் காதலன் எப்படி அவளை தேடிக்கொண்டு திருச்சிக்கு செல்ல முடியும்? இப்படியாக ஏகப்பட்ட குழப்பங்கள் அமுதாவின் கதையில் இருக்கிறது. அவ்வளவு பயந்த சுபாவம் உள்ள பெண், சென்னை செல்லும்போது ஒரு அலைபேசி இல்லாமல் செல்வது எந்த விதத்திலும் தற்கால சாத்தியமாகப் படவில்லை. அதன் பின்னர் ஐ.டி. கம்பெனிக்கு நேர்காணலுக்கு செல்லும்பெண் மூன்று பேருந்துகள், ஷேர் ஆட்டோ எல்லாவற்றிலும் பயணித்து செல்வாள் என்பதும் அபத்தமாக இருக்கிறது. கோயம்பேட்டிலிருந்து ஒரு ஆட்டோ எடுத்தால் அதிகபட்சம் நூற்றைம்பது ரூபாயில் நுங்கம்பாக்கம் சென்று விடலாமே? மேலும் திருச்சியிலிருந்து பயணம் செய்து வரும் பெண் குளித்து, ஆடை மாற்றாமல் நேர்காணலுக்கு செல்ல முடியுமா? இப்படியெல்லாம் யோசித்தால் படத்தை சுவாரசியமாக எடுக்க முடியாது என்று தமிழ் இயக்குனர்கள் நினைப்பதுதான் பிரச்சினை. இந்தக் கேள்விகளுக்கு எல்லாம் விடை அளித்து அதற்குப் பின்னரும் படத்தை சுவாரசியமாக மாற்ற முடியும். திரைக்கதை அமைப்பதில் இருக்கும் சோம்பலும் அலட்சியமும் வெகுஜன ரசனையின் மீது பழியை போட வைக்கிறது என்றுதான் தோன்றுகிறது.

இவ்வளவு சுவாரசியமாகக் காட்டப்படும் காதல்களில் எங்கேயும் சாதி என்ற விஷயமே குறிப்பிடப்படாமல் இருப்பது சமகால தமிழ் சினிமாவின் போக்குகளில் மாற வேண்டிய ஒரு அம்சம். அமுதா போன்ற ஒரு பெண் பெயரே தெரியாத ஒரு ஆளை காதலிப்பதாக உறவினரிடம் தெரிவிக்க முடியுமா? எப்படி அவ்வளவு கட்டுப்பெட்டித்தனத்திலிருந்து சாதி, மதம் பற்றிய அக்கறையே இல்லாத முற்போக்காளர்களாக அமுதாவும், அவருடைய அக்கா முறையிலுள்ள அந்தப் பெண்ணும் மாறுகிறார்கள் என்பது புரியவில்லை. தமிழ் நாட்டை பொறுத்தவரை எங்கேயும், எப்போதும் பிரச்சினையாக இருக்கும் சாதியை திரைக்கதை சுண்ணாம்படித்து மறைப்பது அது வாழ்வின் நுட்பங்களை நேரடியாகக் காட்டும் சுவாரசியத்தை மழுங்கடிக்கிறது என்பதையும் சொல்லித்தானாகவேண்டும். இருபது, முப்பது சுவாரசியமான நிகழ்வுகளை யோசித்துவிட்டால் படம் சுவையாக அமைந்துவிடும்; வெற்றிபெறும். ஆனால் அதற்கு மேலும் திரைக்கதையை செப்பனிடுவது என்பது கலை மேன்மைக்கு அவசியம்.

ராஜன் குறை

கன்னியாகுமரியில் வால்டர் பெஞ்சமின்

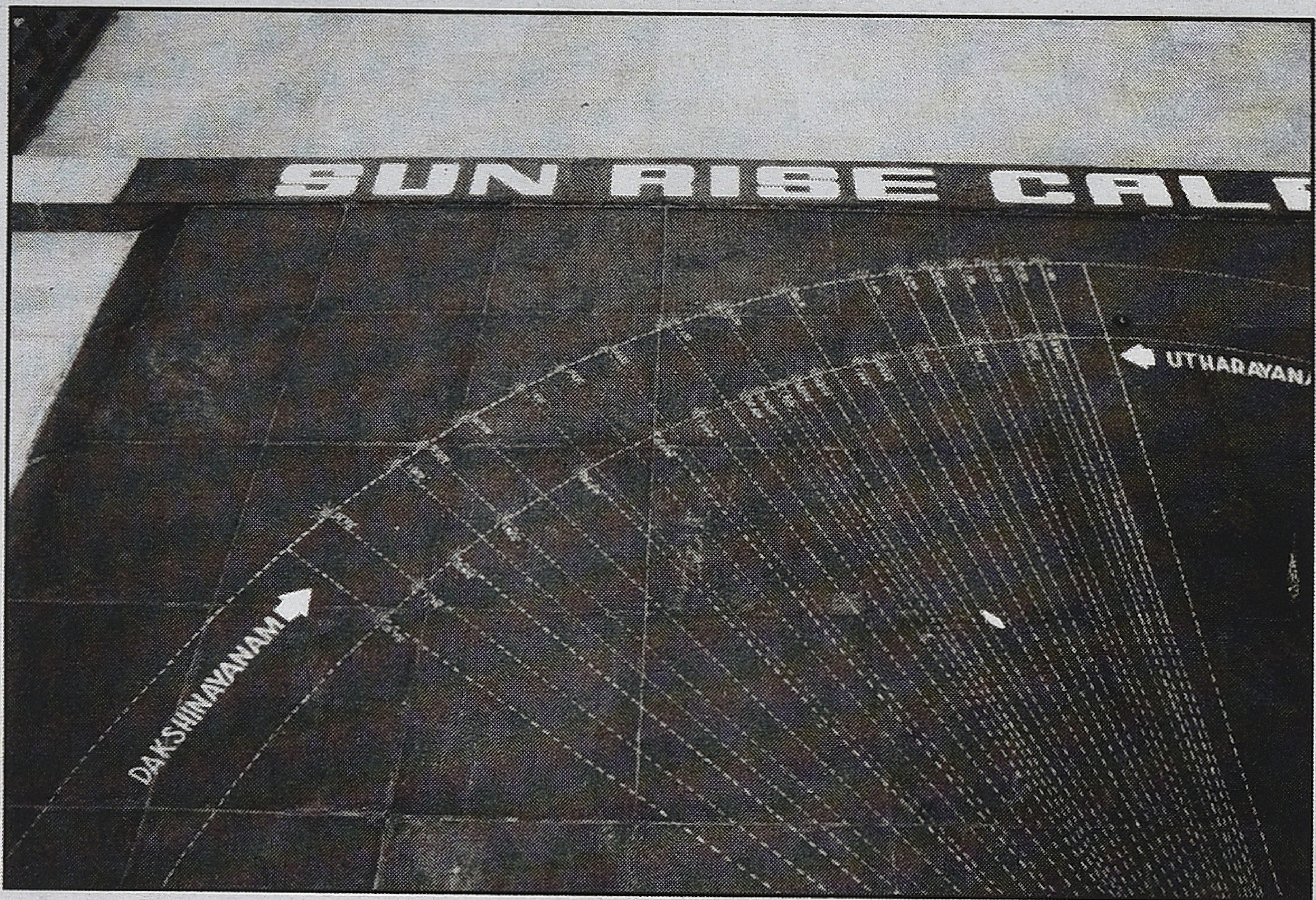
திரைப்படம் என்ற கட்புல அனுபவத்தின் சமூகத் தாக்கம்

பகுதி 2

கன்னியாகுமரிக்கு 2002ஆம் ஆண்டு கோடையில் செல்லும்போது எனக்கு இருந்த நோக்கங்களை முதலில் தெளிவுபடுத்திவிடுகிறேன். சென்ற இதழில் உதாரணங்களுடன் விரிவாகச் சொன்னதை இங்கே சுருக்கமாகத் தருகிறேன். நான் வால்டர் பெஞ்சமினின் "இயந்திரப் பிரதியாக்க காலத்தில் கலைப்படைப்பு" என்ற கட்டுரையை பயின்றபோது நினைவில் என் வாழ்வில் நிகழ்ந்த இரண்டு சம்பவங்கள் தோன்றின. 78ஆம் ஆண்டு நான் ஒரு குக்கிராமத்தில் சந்தித்த விவசாயியும், இளைஞருமான திருப்பாழி ஒரு அற்புதமான சூரிய உதயத்தை நான் கண்டு ரசித்தபோது அதில் எந்தவிதமான ஆர்வமும் காட்டவில்லை; என் ரசனையையும் பொருட்படுத்தவேயில்லை. 98ஆம் ஆண்டு நான் கன்னியாகுமரி சென்றபோது சூரிய அஸ்தமனத்தைப் பார்க்க மேற்கே செல்லும் சாலையில் மக்கள் சாரி, சாரியாக நடந்து சென்றனர். ஒரு திருப்பத்தில் கடற்கரைக்குச் செல்ல பிடிமானமற்ற பாறைகளில் குழந்தையை ஏந்திய ஒரு பெண் ஏறத்துணிந்தார்; அதே பாறைகளில் சக்கர நாற்காலியில் அமர்ந்திருந்த மூதாட்டியை அவர் மகன்கள் ஏற்றிவிட்டனர். மிகுந்த சிரமம் எடுத்துக்கொண்டு பாறையைத் தாண்டி மணற்பரப்பை அடைந்து சூரிய அஸ்தமனத்தை பார்க்க நின்றோம். பெரும்பாலோர் கையில் காமிராக்கள். சூரியனை மேகம் மறைத்துவிட காணாத அஸ்தமனத்தை புகைப்படம் எடுத்துக்கொண்டு திரும்பினோம். எனக்கு இந்த இரண்டு சம்பவங்கள் நிகழ்ந்தபோதும், திருப்பாழியையும் சரி, கன்னியாகுமரியில் பார்த்த மனிதர்களையும் சரி, புரிந்துகொள்ள முடியவில்லை. முதல் சம்பவத்தில் ஒருவர்

கண்ணெதிரே நிகழ்ந்த அற்புதமான உதயத்தில் ஆர்வம் காட்டவில்லை. இரண்டாவது சம்பவத்தில் பலர் சூரியன் அஸ்தமித்து பார்த்ததே இல்லை என்பதுபோல ஒரு அஸ்தமனக் காட்சிக்காக தங்களை மிகவும் வருத்திக்கொள்ளத் தயாராக இருந்தனர்.

ஏன் இந்த இரண்டு நிகழ்வுகளும் என் நினைவுக்கு வரவேண்டும்? காரணம் என்னவென்று சொல்லிவிடுகிறேன். வால்டர் பெஞ்சமின் பல்வேறு கலைப் படைப்புகளிலும் (உதாரணமாக ஓவியம்) பிரதி என்பது மூலத்திற்கு நிகராக கருதப்படாததை கருத்தில் கொண்டு, இயந்திரப் பிரதியாக்கத்தில் உருவாகும் கலைப்படைப்புகளுக்கு மூலம் என்பதே கிடையாது என்ற நிலையை முக்கியமானதாகப் பார்க்கிறார். குறிப்பாக புகைப்படமும், அதைவிட திரைப்படமும், அவை பிம்பமாக்கும் சூழ்நிலையிலிருந்தே மாறுபட்ட படைப்பை எந்த மூலமும் இல்லாதவகையில் எண்ணற்ற பிரதிகளாக்குவதை



ஏராளமான புதிய சாத்தியங்கள் கொண்ட நிகழ்வுகளாகப் பார்க்கிறார். இது மக்கள் திரள்கள் அனுபவங்களை கைக்கொள்வதை ஜனநாயகப்படுத்துவதாக நினைக்கிறார். மூலத்தின் தனித்துவத்தை குறிக்க அவர் உபயோகிக்கும் கலைச்சொல் "கிஞுஃக்ஷீணீ" என்பதாகும். வசதி கருதி இதை நாம் தமிழில் பிரபை என்று எடுத்துக் கொள்ளலாம். இந்த பிரபை என்பது இயந்திரப்பிரதியாக்கத்தில் தகர்க்கப்படுகிறது, தவிர்க்கப்படுகிறது என்பதே இதன் சிறப்பு என்கிறார்.

ஆனால் பிரபை என்பதற்கு உதாரணம் கொடுக்க வந்த பெஞ்சமின் இயற்கை நிகழ்வுகளின் பிரபையை புரிந்துகொண்டால் கலாசாரப் பொருட்களின் பிரபையை புரிந்துகொள்ள முடியும் என்று கூறிவிடுகிறார். ஒரு மாலை நேரத்தில் நீங்கள் மரத்தில் சாய்ந்து உட்கார்ந்து கொண்டு மலைத்தொடர்களை பார்த்துக்கொண்டிருந்தால் அப்போது மரக்கிளையின் நிழல் உங்கள் மீது விழுந்துகொண்டிருந்தால், அந்தத் தருணம்தான் பிரபை என்று கூறுகிறார். எவ்வளவு அருகிலிருந்தாலும் தூரத்தே இருக்கும் ஒன்றுதான் பிரபை என்று சொல்லிவிடுகிறார். இப்படி இயந்திரப் பிரதியாக்கம் மூலப்படைப்புகள் கொண்டிருக்கும் பிரபையை தகர்ப்பதாகச் சொன்னவர் திடீரென இயற்கை நிகழ்வை பிரபை கொண்டதாகச் சொல்கிறார். இதிலிருந்துதான் கட்டுரையின் பெரும்பகுதியில் திரைப்படம் என்ற கலைவடிவின் சிறப்பம்சங்களைப் பேசுகிறார்.

அவர் சினிமாவைக் குறித்து கூறுபவற்றை கீழ்கண்ட புள்ளிகளில் தொகுக்கலாம்.

1) நம்முடைய இயல்பான பார்வையில் பல்வேறு விஷயங்களை நம் பிரக்ஞை உள்வாங்குவதில்லை. இந்த பார்வையின் பிரக்ஞையின்மையை ஈடு செய்து நம் கவனத்திற்கு பல நுட்பங்களை திரைப்படக் காட்சி கொண்டுவருகிறது.

2) இயல்பான புலன் உலகம் நம்மை சிறைப்படுத்தி வைத்திருக்கிறது. திரைப்படம் அப்புலனுலகின் மூடிய தன்மையை தகர்த்து பல்வேறு கோணங்களில் நம்மை உலகைக் காண வைக்கிறது.

3) சினிமா காட்டும் காட்சி, அல்லது பிம்பத்தொகுப்பு திரையிலே உருவாகும் புதிய நிகழ்வு. அது இயல்பு உலகை மூலமாக கொண்டதல்ல. மூலமற்ற எண்ணற்ற பிரதிகளில் அது உண்டாக்கும் நிகழ்வு மனிதத் திரள்களின் (னீணீவஉமீவ) உருவாக்கத்துடன் ஆற்றல் மிகு தொடர்புகொண்டது.

4) திரைப்படக் காட்சிகள் விரைவில் தோன்றி மறைவதால் பிற கலைப்படைப்புகளைப் போல அவற்றின்மீது கவனம் குவிப்பது சாத்தியமில்லை. கவனமின்மையில்தான் (in distraction) திரைப்பட பிம்பங்கள் உள்வாங்கப்படுகின்றன. அவ்விதமாக கவனமின்மையில் உள்வாங்கப்படும் இன்னொரு கலை கட்டிடக் கலை.

என்னுடைய நினைவிலிருந்து சொன்ன இரண்டு காட்சிகளை பெஞ்சமினின் கட்டுரை அடிப்படையில் இப்படிப் புரிந்துகொள்ளலாம் என்று முடிவு செய்தேன்.

1998 கன்னியாகுமரிக் காட்சி: எவ்வளவு அருகிலிருந்தாலும் தொலைவிலிருப்பது பிரபை; ஆனால் மக்கள் திரள் தொலைவுகளை அருகாமைக்கு கொண்டுவர விரும்புகிறது. அதன் விளைவுதான் காமிராக்களுடன் சூரிய அஸ்தமனத்தை நோக்கி மக்கள் கன்னியாகுமரியில் விழுந்தடித்துக்கொண்டு சென்றது. கன்னியாகுமரியில் சூரிய அஸ்தமனம் என்பது விசேஷ நிகழ்வாக, பிரபைகொண்ட நிகழ்வாக வலியுறுத்தப்படுகிறது. மக்கள் அதனை படம் எடுத்து இயந்திரப் பிரதியாக்கத்தில் தங்கள் வசப்படுத்திக்கொள்ள விழைகிறார்கள்.

1978 கிராமத்துக் காட்சி: கிராமத்து இளைஞர் திருப்பாழியை பொறுத்தவரை வயல் வரப்புகளெல்லாம் அவர்

வசிப்பிடம் போலத்தான். சுட்டிடக்கலையை கவனமின்மையில் உள்வாங்குவது போலத்தான் அவர் சூரிய உதயத்தை உள்வாங்கிப் பழகியுள்ளார். அதனால் என்னுடைய கவனக்குவிப்பு அவருக்கு அந்நியமாகத் தோன்றியிருக்கிறது.

அதன் பின் எனக்கு பல கேள்விகள் தோன்றின. கன்னியாகுமரியில் நான் கண்ட காட்சி எப்படி சாத்தியமாகியது? திருப்பாழி போன்ற ஒருவர் கன்னியாகுமரி சென்றால் எப்படி அந்தச்சூழலுக்கு எதிர்வினையாற்றுவார்? எந்தவிதமான கட்புல மாற்றம் அவரை உதயத்தையும், அஸ்தமனத்தையும் கவனக்குவிப்பிற்கு ஏற்ற ஒன்றாகக் கருதச்செய்யும்? அந்தச் செயல்பாட்டில் பிரபை உருவாகிறதா? தகர்கிறதா? ஒரு தளத்தில் இதையெல்லாம் புரிந்து கொள்ள விரும்பினேன்.

மற்றொரு தளத்தில், இந்த கோட்பாட்டு தளத்திற்கு வலுச்சேர்க்க கள ஆய்வுப்பணியாக கன்னியாகுமரியில் சுற்றுலா தொடர்பான வரலாற்று ரீதியான மாற்றங்களை கவனிக்க வேண்டும் என்பதான நோக்கம் இருந்தது. எல்லாக் காலத்திலும் கன்னியாகுமரியில் சூரிய உதயமும், அஸ்தமனமும் விசேஷமாக கவனிக்கப்பட்டதாக இருந்திருக்கிறது. இதற்குக் காரணம் கடலின் நீர்ப்பரப்பின் பின்னால் இந்த நிகழ்வுகள் இடம்பெறும்போது அது காட்சியின்பம் மிக்கதாக இருப்பது. இரண்டாவது குமரிமுனையில் சூரிய அஸ்தமனமும் சந்திர உதயமும் ஒரே நேரத்தில் சமயங்களில் காணக்கிடைப்பது போன்ற அம்சங்கள் என்று யூகிக்கிறேன்.

கன்னியாகுமரி என்றால் சூரிய உதயம் அல்லது அஸ்தமனம் நினைவுக்கு வருவது என்பதை பல்வேறு இலக்கிய, கலை சார்ந்த பதிவுகளில் காண முடியலாம். சுந்தரராமசாமியின் கவிதையை உதாரணமாகக் காட்டலாம். ஏ.பி.நாகராஜனின் திருமலை, தென்குமரி படத்தில் ஒரு சுற்றுலாக் குழு திருமலையில் தொடங்கி ஒவ்வொரு ஊராகச் சென்று இறுதியில் கன்னியாகுமரி வந்து சேரும். அவர்கள் அந்த ஊர் சேர்வதை திரையில் காட்டுவதற்கு முன் ஒரு சூரிய உதயக் காட்சி வரும். சீர்காழி கோவிந்தராஜனின் குரலில் "திரள் மணிக்கதிர்கள் வீசி திசையாளும் ஆதவன், தென்கடல் குமரித் தாயின் திருவடி தேடி வந்தானே" என்ற பாடலின் பாயிரம் ஒலிக்கும். அதன் பிறகு "நீலக்கடல் ஓரத்திலே" என்று தொடங்கும் பாடலில் சுற்றுலா பயணிகளும், மீனவர்களும் ஆடிப்பாடுவார்கள். படத்தின் கிளைமாக்ஸ், சுற்றுலாவில் பங்கேற்கும் காதலர்கள் ஒன்று சேர்வது அங்கேதான் நடக்கும். கன்னியாகுமரியை காட்டும்போது சூரிய உதயத்தை முதலில் காட்டுவது என்பது 1972ஆம் ஆண்டில் நிகழ்ந்திருக்கிறது.

ஆனால் என் மனதில் நான் 1998இல் கண்ட காட்சியைப்போல சூரிய அஸ்தமனத்திற்காக மக்கள் திரளாக செல்லும் காட்சி எல்லா காலத்திலும் நிகழ்ந்திருக்குமா என்ற ஐயம் இருந்தது. முதலில் சுற்றுலா என்பது அதன் நவீன வடிவத்தில் எப்போது பரவலாக மேற்கொள்ளப்பட்டது, அதில் சடங்கு அம்சங்கள் ஏதுமற்ற ஒரு இயற்கை சார்ந்த அழகியல் நிகழ்வுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கும் சாத்தியம் எப்போது அதிகமாகியது என்பது போன்ற பல அம்சங்கள் இந்த விஷயத்தில் இருப்பதாக எனக்குப் பட்டது. இதில் ஏதோ ஒரு விதத்தில் திரைப்படம் என்ற ஊடகத்தின் பங்கும் இருந்திருக்குமா என்பது ஒரு கேள்வியாக இருந்தது. இவற்றையெல்லாம் பரிசீலிக்கத்தான் நான் கன்னியாகுமரி சென்றேன்.

என்னுடைய ஆய்வுமுறை பற்றியும் சொல்லிவிடவேண்டும். அது நிரூபணங்களைத் தேடும் ஆய்வு முறையல்ல. சிந்தனைக்கான தூண்டுதல்களை சேகரிக்கும் ஆய்வுமுறை. கேள்வித்தாள் ஒன்றினை தயாரித்து ஒரு குறிப்பிட்ட எண்ணிக்கையில் மக்களிடம் விடைகளை வாங்கி அவற்றை வைத்து அட்டவணை தயாரிக்கும் அளவீட்டு முறை (quantitative research) என்பதில் எனக்கு ஆர்வம் கிடையாது. நான் சில சமயம் சில கேள்விகளை பரவலாகக் கேட்டாலும் அவற்றை புள்ளி விவரங்களாக மாற்ற மாட்டேன். என்னுடைய முறை பண்பு ரீதியான ஆய்வு (qualitative research) என்று வேண்டுமானாலும் சொல்லலாம். அதிலும் கூட உண்மைகளை உற்பத்தி செய்யக்கூடாது, சிந்தனைகளை மட்டுமே உற்பத்தி செய்ய வேண்டும் என்ற எண்ணம் எனக்கு உண்டு. ஆகவே நான் கன்னியாகுமரி பற்றி கூறும் தகவல்கள் அனைத்துமே ஏறக்குறைய தவறாக இருந்தால்கூட நான் சிந்திக்கும் விதத்தில் இருக்கும் சில மாறுபட்ட அம்சங்களே முக்கியம் என்பது என் நம்பிக்கை. ஆனால் கன்னியாகுமரி குறித்த தகவல்கள் எவ்வளவு கிடைத்தாலும் ஆர்வத்துடன் சேகரிப்பேன். எனவே வாசகர்கள் என்னுடன் அவர்கள் அறிந்ததை, அனுபவத்தை பகிர்ந்துகொண்டால் நன்றியுடன் இருப்பேன்.

கன்னியாகுமரி 2002

கன்னியாகுமரிக்கு சென்றவுடன் கடந்த நான்காண்டுகளில் அங்கு நடைபெற்றுள்ள மாற்றங்கள் என்னை கவனத்தை ஈர்த்தன. முக்கியமாக என்னுடைய 1998 பயணத்திற்கும் 2002 பயணத்திற்கும் இடையில் கன்னியாகுமரியில் பிரம்மாண்டமான திருவள்ளுவர் சிலை விவேகானந்தர் நினைவிடம் அருகிலுள்ள பாறையில் நிறுவப்பட்டிருந்தது. கன்னியாகுமரியின் சுற்றுலா மதிப்பை அந்த சிலை பன்மடங்கு அதிகரித்திருப்பதாகத் தோன்றியது. ரயில் நிலையத்திலிருந்து சன்செட் பாயிண்ட் வரை சில மினி பஸ்கள் ஓடுவதை பார்க்க முடிந்தது. அதாவது மேற்குக் கடற்கரைச்சாலையில் நாங்கள் சென்ற முறை நடந்து சென்ற வழியில் ஒரு கடற்கரைப் பகுதி சன்செட் பாயிண்டாக அடையாளம் பெற்று மினி பஸ்களின் டெர்மினஸாக மாறியிருந்தது. ஊரில் பல புதிய லாட்ஜ்கள் இருந்தன. அவற்றிற்கான பெரிய விளம்பரப் பலகைகள் இருந்தன. அவற்றில் "உங்கள் படுக்கையிலிருந்தே சூரிய உதயத்தை காணலாம்" (Sunrise from your bed) போன்ற அறிவிப்புகள் இடம் பெற்றிருந்தன. மேற்குக் கடற்கரைச் சாலையில் ஒரு பார்வைக் கோபுரம் (watch tower) உருவாகியிருந்தது.

கன்னியாகுமரி என்ற தலம், நாகர்கோவில் மாவட்டத்துக்காரர்கள், அருகாமையிலுள்ள கேரளப் பகுதிகளில் உள்ளோர் செல்லும் ஒரு இடமாகவே முதலில் இருந்திருக்கிறது. அந்த மாவட்டத்திற்கு பிற காரணங்களுக்காக வரும் பயணிகள் சுசீந்திரத்திற்கும், அப்படியே கன்னியாகுமரிக்கும் சென்றிருப்பர் என்று யூகிக்கலாம். இந்தியாவின் தென்முனை என்ற புவியியல் அடையாளம் அதனை நோக்கி அதிகம் பேரை ஈர்த்ததாகத் தெரியவில்லை. உதாரணமாக ராமேஸ்வரம் என்ற தலம் பல காலமாக இந்தியாவின் பல்வேறு பகுதிகளிலிருந்து யாத்ரீகர்களை ஈர்த்தது போல கன்னியாகுமரியின் புராணங்கள் யாத்ரீகர்களை ஈர்க்கவல்லதாக இருக்கவில்லை. விவேகானந்தர் நினைவுச்சின்னம் 1970ஆம் ஆண்டு எழுப்பப்

பட்டதுதான் அது அகில அந்திய அளவில் மக்களால் ஒரு சுற்றுலாத்தலமாக அறியப்படும் வாய்ப்பினை ஏற்படுத்தித் தந்தது என்று யூகிக்கிறேன். கன்னியாகுமரி, சுற்றுப்புறங்களில் வாழும் வயதானவர்கள் பலரும் அதைத்தான் திருப்பு முனையாக குறிப்பிட்டனர். அதன்பின் சபரிமலை யாத்திரை ஒரு மிகப்பெரிய வெகுஜன நிகழ்வாக மாறிவந்த காலத்தில், குறிப்பாக எண்பதுகளில் ஐயப்ப சாமிகள் தங்கள் பேருந்தில் மலையிலிருந்து திரும்பும்போது வேறு சில தலங்களும் செல்வது வழக்கமாக மாறுகிறது. அவர்களின் தேர்வுகளில் ஒன்றாக கன்னியாகுமரியும் இடம்பெறத் துவங்கியுள்ளது. எழுபதுகளின் மத்தியிலிருந்து மெல்ல கன்னியாகுமரியின் சுற்றுலா வரத்து திட்டவட்டமாக அதிகரிக்கத் தொடங்கியுள்ளதை யூகிக்க முடிகிறது. அங்குள்ள சுற்றலாத் துறை அலுவலகர்களிடம் பேசியதிலிருந்து இதை ஓரளவு உறுதி செய்துகொள்ளவும் முடிந்தது.

விவேகானந்தர் நினைவுச்சின்னமும், முக்கடல் சங்கமிக்கும் இடம் என்பதும், சமீபத்தில் திருவள்ளுவர் சிலையும் சுற்றுலா மையமாக மாற போதுமானதாக இருக்கும்போது தொடர்ந்து சூரிய உதயம், அஸ்தமனம் போன்றவை கூடுதல் முக்கியத்துவம் பெற்று வருவதை காண முடிகிறது. அரசு கட்டியுள்ள பார்வை கோபுரம் (watch tower) அதற்கு நல்ல உதாரணம். நாங்கள் அங்கு சென்ற போது ஒரு சிறிய தொகையை (இரண்டு ரூபாய் அல்லது ஐந்து ரூபாய் என்று நினைக்கிறேன்) கட்டணமாகப் பெற்றுக் கொண்டு அதன் மேல் ஏற அனுமதித்தனர். அதன் மேல் போனால் எதை பார்வையிடுவது என்று புரியவில்லை. மேலேயிருந்து தெரியும் காட்சிகளனைத்தும் கீழேயிருந்தும் தெரிகின்றன. எதற்காக கட்டணம் கட்டி மேலே செல்லவேண்டும்? நான் அங்கிருந்த பணியாளரிடம் தொடர்ந்து அதைப்பற்றி விசாரித்தேன். அவர் மிகுந்த சங்கடம் அடைந்தார். அந்த கோபுரத்தின் ரகசியம் என்னவென்றால் சூரியன் மேற்கிலுள்ள நிலப்பகுதியின் பின்னால் அஸ்தமிக்கும் மாதங்களில் அதன் மேலே சென்றால் கடலின் பின்னால் அஸ்தமிப்பதை பார்க்கலாம் என்பதுதான். ஆனால் அதற்கு வானம் மேகங்களற்று இருக்க வேண்டும். அதை உறுதிப்படுத்த முடியாதென்பதால் அந்த கோபுரம் அதற்காகத்தான் கட்டப்பட்டது என்று சொல்வதில் ஒரு சங்கடத்தை அங்கிருந்த ஊழியர்கள் உணர்ந்தனர். அதனால் அதை மாலையில் மட்டும் திறந்து வைக்காமல் மதியமும் திறந்து வைத்திருந்தனர். நான் வெகுநேரம் பேசிக்கொண்டிருந்த பிறகு ஒருவர் சொன்னார்: "சார், மேலே போய் சூரிய அஸ்தமனம் பார்க்கலாம் என்று சொல்லி காசு வசூலித்துவிட்டால், டிக்கெட் வாங்கியவர்கள் மேலே போய் மேக மூட்டத்தால் அஸ்தமனம் தெரியவில்லை என்று திரும்பி வந்து தகராறு செய்தால் என்ன செய்வது என்று யோசிக்கவேண்டியிருக்கிறது."

கன்னியாகுமரியை பொறுத்தவரை சூரிய உதயம் என்பது எல்லா நாட்களிலும் மேகம் இல்லாமலிருந்தால் எந்தவித பிரச்சினையுமில்லாமல் பார்க்கக் கூடியது. கோவிலுக்கு பின்னாலுள்ள கடற்கரைப் பகுதிக்குச் சென்றால் வருடத்தின் எந்த மாதமானாலும் பார்க்கலாம். ஏனெனில் கிழக்கே கரை வடக்கு தெற்காக நீள்கிறது. ஆனால் மேற்கே கரை கிழக்கு மேற்காக அமைந்துவிட்டதால், சூரியனின் பாதை பூமத்திய ரேகைக்கு வடக்கே வெகுதூரம் செல்லும் மாதங்களில் நிலப்பகுதி சூரிய அஸ்தமனத்தை மறைக்கும். அதனால் சுற்றுலாப் பயணிகளுக்கு சூரிய அஸ்தமன காட்சியை எப்படி உறுதி செய்வது என்று யோசித்ததால்தான் பார்வை கோபுரம் கட்டப்பட்டிருக்கும் என்று யூகிக்கிறேன். ஆனால் அதை வெளிப்படையாகச் சொல்வதில் அங்கிருந்த ஊழியர்களுக்கும், பிறருக்கும் ஒருவிதமான சங்கடமிருப்பதை கவனித்தேன். அதைத்தவிர உள்ளூர் வாசிகள் பலருக்கு இந்த உதய, அஸ்தமனப் பைத்தியம் கொஞ்சம் சலிப்பாக இருப்பதையும் அதே சமயம் அவர்களூரை விட்டுத்தராமல் பேச வேண்டிய நிர்ப்பந்தத்தையும் என்னால் உணர முடிந்தது. நான் பேச்சுவாக்கில் கடல் நீருக்குப் பின்னால் சூரிய உதயத்தை தமிழ்நாட்டு கடற்கரைகளில் எங்கிருந்து வேண்டுமானாலும் பார்க்க முடியும், கடல் நீருக்குப் பின்னால் அஸ்தமனத்தை கேரளாவில் எங்கிருந்து வேண்டுமானாலும் பார்க்க முடியும்; இரண்டையும் இந்த ஊரில் பார்க்க முடியும் என்பதுதான் விசேஷமா? என்று கேட்பேன். அவர்களுக்கு உடனே என் கேள்வியின் உள்ளர்த்தம் புரிந்துவிடும். ஒவ்வொருவரும் வேறு வேறு விதமாக அதற்குப் பதிலளித்தனர். இங்கே இருப்பது போல அழகாக இருக்காது என்று சிலர் கூறுவர். பலரும் உலகிலேயே மூன்று இடங்களில்தான் இது போல கடலுக்குப் பின்னால் சூரிய உதயம், அஸ்தமனம், அஸ்தமனத்துடன் சேர்ந்தாற்போல சந்திரோதயம் எல்லாம் பார்க்க முடியும் என்று சொன்னார்கள். மற்ற இரண்டு இடங்கள் எது என்று கேட்டதற்கு நன்னம்பிக்கை முனை, ஜப்பானின் தெற்கு முனை, தென் அமெரிக்காவின் முனை என்று பலவிதமான கற்பனைகளை வெளிப்படுத்தினர்.

சன்செட் பாயிண்டில் பல சிறுவர்கள், இளைஞர்கள் மலிவு விலை பைனாகுலர்கள், காமிராக்கள் ஆகியவற்றை விற்றுக்கொண்டிருந்தனர். பைனாகுலர் விற்கும் இளைஞரிடம் எத்தனை ஆண்டுகளாக நீங்கள் இந்த வியாபாரம் செய்கிறீர்கள் என்று கேட்டேன். பத்தாண்டுகளாகச் செய்வதாகச் சொன்னார். அதற்கு முன்னால் இந்த வியாபாரம் உண்டா என்று கேட்டபோது அவர் தந்தையும் விற்றதாகச் சொன்னார். அவர் எப்போதிலிருந்து விற்றார் என்றால் எனக்கு ஆறுவயது இருக்கும்போதிலிருந்து என்று சொன்னார். அவருக்கு 2002இல் இருபது வயது என்று மதிப்பிட்டால் 1988 இலிருந்து அவர் தந்தை பைனாகுலர் விற்கத் தொடங்கியுள்ளார் என்றாகிறது. அன்றும் சன்செட் பாயிண்டில் நல்ல கூட்டம். ஐநூறு பேர் இருக்கலாம் என்று மதிப்பிடுகிறேன். அவரிடம் எத்தனை நாளாக இவ்வளவு பெரிய கூட்டம் அஸ்தமனத்தைப் பார்க்கக் கூடுகிறது என்றேன். அவர் பல்லாயிரம் ஆண்டுகளாக மக்கள் அங்கே அஸ்தமனத்தை பார்த்து வருவதாக கோபமாகக் கூறினார்.

சுற்றுலா என்பது ஒரு தொழிலாக (Tourism Industry) மாறிய பின் கன்னியாகுமரியில் சூரிய உதயமும், அஸ்தமனமும் ஒரு வகையில் பண்டங்களாக மாறிவிட்டன என்பது கண்கூடு. அந்தப்பண்டங்களை யாரும் உற்பத்தி செய்யாவிட்டாலும் அவற்றை "நுகரச்செய்யும்" சாதனங்களை உற்பத்தி செய்து விற்கிறது. அவற்றைப் பற்றிய முக்கியத்துவத்தை அந்தத் தலம் உறக்கப் பறை சாற்றுகிறது. அவ்வாறு செய்வதை வருமானத்தை பெருக்கிக் கொள்ள இன்றியமையாததாகப் பார்க்கிறது. காமிரா, பைனாகுலர் போன்றவற்றை வாங்காவிட்டாலும் சூரிய உதய/அஸ்தமனப் புகைப்படங்களை வாங்கிக்கொள்ளும்படி சிறுவர்கள் சூழ்ந்துகொள்கிறார்கள். படுக்கையிலிருந்து உதயத்தை பார்க்கக் கூடிய அறைகளுக்கு

மற்ற அறைகளைவிட அதிக வாடகை வசூலிக்கப் படுகிறது. அந்த அறையின் அதிக வாடகையில் பண்டம் என்ற நிலையிருந்து, பண்ட மாயை (commodity fetishism) என்ற நிலையை இந்த இயற்கை நிகழ்வுகள் அடைந்துவிட்டதாகத் தோன்றியது. ஆனால் பிரபை (aura) என்பது வெறும் மாயத் தொடர்பு (fetish) மட்டும்தானா? கன்னியாகுமரி உதய/அஸ்தமனக் காட்சிகளுக்கும் பிரபை என்பதற்கும் தொடர்பு என்ன?

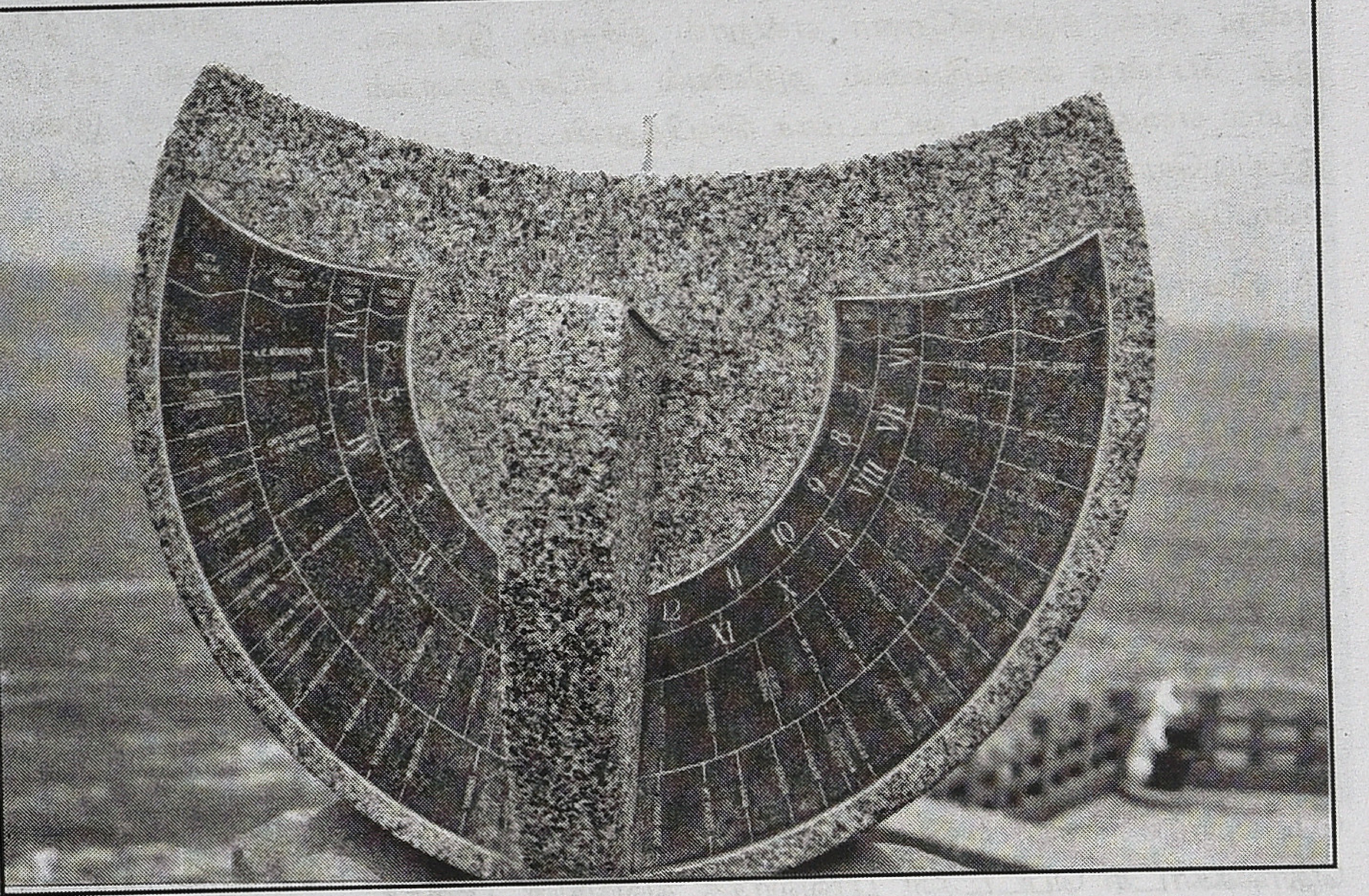
தனித்துவம் என்பதுதான் மாயத் தொடர்பிற்கும் (fetish), பிரபை (aura) என்பதற்கும் பொதுவானது. உதாரணமாக காதலன் படத்தில் பிரபுதேவா காதலியின் ஊக்கை வைத்திருப்பார். அது ஒரு குப்பை லாரியில் விழுந்துவிட அதைத் தேடி கண்டுபிடிப்பார். அப்போது இடம்பெரும் பாடல் காட்சியில் பிரம்மாண்டமான ஊக்குகளை தூக்கிக்கொண்டு எஸ்.பி.பாலசுப்ரமணியமும், பிரபுதேவாவும் பாடி, ஆடுவார்கள் “காதலிக்கும் பெண்ணின் கைகள் தொட்டுவீசினால், சின்ன தகரம் கூட தங்கம்தானே“ என்ற பாடல். ஒரு ஊக்கு பிற ஊக்குகளைப் போலின்றி தனித்துவம் பெறுகிறது எனலாம். ஆனால் இந்த ஊக்கின் தனித்துவம் அதன் கட்டமைப்பாலோ, வேறு எந்தவித பண்புகளாலோ ஏற்பட்டதல்ல. அதற்கு வெளியே உள்ள ஒன்றுடன் கொள்ளும் உறவால் ஏற்பட்டது. அதன் காரணமாகவே மாயத்தொடர்பு (யீமீமீவீஷலீ) என்று அழைக்கப்படுகிறது. காதலியின் தனித்துவம் அவள் உபயோகித்த ஊக்கிற்கு மாற்றப்பட்டது மாயம்தானே? அதைப்போல் ஒரு அறையின் வாடகை என்பது அதிலுள்ள வசதிகள், சேவைகள் பொறுத்து அமையாமல் இன்னொரு இயற்கை நிகழ்வின் அடிப்படையில் அமைவது ஒருவிதமான மாயத்தொடர்பு என்று கூறமுடியும்.

ஆனால் சூரிய உதயம், அஸ்துமனம் போன்றவற்றை பொறுத்தவரை அவை கன்னியாகுமரியில் நிகழ்ந்தாலும் சரி, வேறு எந்த இடத்தில் நிகழ்ந்தாலும் சரி தனித்துவம் மிக்கவைதான். அவற்றின் சிறப்பு, அல்லது அழகு அவை ஒவ்வொன்றினுள்ளும் அடங்கியுள்ளது. எனவே அவை பிரபை (aura) பொருந்தியவை. அவற்றையே பண்டமாக்கும் சுற்றுலா தொழில், பண்டமாயையாக்கும் வர்த்தக உத்திகள் ஆகியவற்றின் தொடர்பே இல்லாமல் அவற்றின் பிரபை சுயேச்சையாக உருப்பெறுவது. கன்னியாகுமரியில் மக்கள் திரள் அந்த பிரபையுடன் கொள்ளும் உறவு வித்தியாசமானது. அது அவர்களது செயலூக்கத்தை தங்களை புதிதாக வடிவமைத்துக்கொள்ளும் தருணத்தை உள்ளடக்கியதாக இருக்கிறது. இது எப்படி என்று பரிசீலிப்போம்..

கிராமத்து இளைஞர் திருப்பாழியை நான் உதாரணம் காட்டியிருந்தாலும் ஏராளமான நகர்புறத்து மத்தியதர வர்க்க, பணக்கார்ர வர்க்கத்தை சேர்ந்தவர்களும் இயற்கைக் காட்சிகளால் பரவசமடையக் கூடியவர்கள் இல்லை. நான் அறிந்தவர்களில் பலரும்கூட சூரிய உதயத்தை கண்டு நான் ரசித்தால் அதை எள்ளலுக்குரியதாக நினைக்கக் கூடியவர்கள்தான். சிலர் போலியாக அதை பிரதிபலிக்கக் கூடியவர்கள் (snobs). இப்படிப்பட்டவர்களிடம் கட்புல ரீதியாக ஒரு உடைப்பு எப்படி ஏற்படுகிறது என்பது கேள்விக்குரியதாக எனக்குப் பட்டது. இதைக்குறித்து சிந்தித்தபோது எனக்கு எண்பதுகளில் திரைப்படங்களில் ஏற்பட்ட சில மாற்றங்கள் நினைவுக்கு வந்தது.

தமிழ்த் திரைப்படங்களில் நிகழ்ந்த மாற்றங்கள்

எழுபதுகளின் பிற்பகுதியில் தமிழ் திரைப்படங்கள் ஸ்டுடியோ என்பதற்கு வெளியில் செல்வதை புதிய மரபாக உருவாக்கிக் கொண்டன. அன்னக்கிளி, பதினாறு வயதினிலே படங்களுக்குப் பின் கிராமங்களும், இயற்கை வனப்புடைய பிரதேசங்களும் சினிமாவில் அதிகம் இடம் பெறத் துவங்கின. காமிரா இயற்கையின் கோலங்களை காட்சிப்படுத்தும் சாதனமானது. திரைப்படங்கள் வண்ணப் படங்களாக இருப்பது நியதியாக மாறியது. புதிய லென்ஸ்களும், ஃபில்டர்களும் பயன்பட்டாற்கு வந்தன. இவற்றின் தொடர்ச்சியாக படங்களில் சூரிய உதயம்/ அஸ்தமனக் காட்சிகள் இடம்பெறத் தொடங்கின.



நிழல்கள் படத்தில் இது ஒரு பொன்மாலைப் பொழுது என்ற பாடல், முள்ளும் மலரும் படத்தில் செந்தாழும் பூவில் வந்தாடும் தென்றல் மற்றும் அடி பெண்ணே ஆகிய பாடல்கள் போன்றவற்றை உதாரணங்களாகக் கொள்ளலாம். பாலு மகேந்திராவின் மூன்றாம் பிறை திரைப்படத்தின் துவக்கத்தில் சூரிய அஸ்தமனக் காட்சி காட்டப்பட்டபோது திரையரங்கில் கைதட்டல் ஒலி எழுந்தது என் நினைவில் இருக்கிறது. இதைத்தொடர்ந்து “வானில் ஒரு தீபாவளி” என்ற பாடலும் அதைத்தொடர்ந்து சுற்றுலா வாகனம் விபத்துக்குள்ளாவதும் நிகழும்.

எழுபதுகளின் பிற்பகுதியிலும், எண்பதுகளின் துவக்கத்திலும் வெளிவந்த படங்களின் கதையாடல்கள் எப்படிப்பட்டவையாக இருந்தாலும் இவை இயற்கைக்குத்

திரும்பியதும், இயற்கையை காட்சிப்படுத்தியதும் கட்புல ரீதியாக மிக முக்கியமானவை என்று நான் நினைக்கிறேன். சோளக்கதிர்களை, நெற்கதிர்களை அருகாமைக் காட்சியில் காட்டுவதும், வயல் வரப்புகளையும், மலைப்பிரதேசங்களையும், வானத்தின் கோலங்களையும் காட்சியாக்குவதும் பரவலான தாக்கத்தை ஏற்படுத்தவல்லதாக இருந்தன. குறிப்பாக பாரதிராஜா, மகேந்திரன், பாலு மகேந்திரா போன்ற இயக்குனர்கள் இந்த மாற்றத்தின் ஆசிரியர்களாக இருந்தனர்.

திரைப்படங்களில் நிகழ்ந்த இந்த மாற்றம் சுற்றுலா என்பதின் மீதான நாட்டத்தையும், இயற்கைக்காட்சிகளை ரசிப்பதற்கான சாத்தியங்களையும் உருவாக்கியதாக நினைக்கிறேன். இலக்கிய வாசிப்பின் மூலமாக கூர்மை பெற்றிருந்த எனது புலன்களை, அவற்றின் ரசனையை இலக்கிய வாசிப்புப் பயிற்சியில்லாத மக்கள் திரள் பரப்பிற்கு இந்த படங்கள் கொண்டு சென்றன என்பது என் யூகம். உதிரிப்பூக்கள் படத்தின் கதைநிகழ்வுகள் எப்படிப்பட்ட விமர்சனத்திற்குரியதானாலும் அந்தப் படத்தில் நடிகை அஸ்வினி வானத்தை நிமிர்ந்து பார்க்கும் ஒரு காட்சி இன்றும் என் மனதில் பதிந்துள்ளது.

அப்படியானால் கன்னியாகுமரியில் சுற்றுலா தொழில் சூரிய உதயம், அஸ்தமனத்தை மையப்படுத்தத் துவங்கியதற்கு தமிழ் சினிமாவில் நிகழ்ந்த இந்த மாற்றம்தான் காரணம் என்று நான் நிறுவுகிறேனா என்றால் நிச்சயம் இல்லை. இது போன்ற விஷயங்களில் அறிவியல் பரிசோதனைகள் போல எதையும் திட்டவட்டமாக நிரூபித்துவிட முடியாது. இப்படியொரு கோணத்தில் சிந்தித்துப் பார்க்க வேண்டும் என்பதே என் விருப்பமாக இருக்கிறது.

திரைப்படங்களில் ஏற்பட்ட மாற்றம், சுற்றுலாவில் ஏற்பட்ட மாற்றம் ஆகியவற்றையெல்லாம் இணைப்பதாக பொருளாதார மாற்றங்கள் இருக்கலாம். எழுபதுகளின் இறுதியிலிருந்து வங்கிகள் ஏராளமான கிளைகளைத் தொடங்கின. வங்கி வேலைக்கு ஆளெடுக்கும் ஙிஷிஸிஙி என்ற அமைப்பு தொடர்ந்து தேர்வுகளை அறிவித்து வந்தது. மத்திய, மாநில அரசு ஊழியர்களின் சம்பளங்கள் உயர்ந்து வந்தன. உற்பத்தி என்பது பரவலாக அதிகரித்து வந்தது. இதெல்லாம் நான் நேரடியாக உணர்ந்த, கவனித்த மாற்றங்கள். இரண்டு சக்கர வாகனங்களை வாங்குவது, டேப் ரிக்கார்டர்களை வாங்குவது போன்றவை மத்திய தர வர்க்க செயல்பாடுகளாகப் பரவின. எண்பதுகளின் மத்தியிலிருந்து தொலைக்காட்சி பெட்டிகள் பரவலாகத் துவங்கின. புனிதத் தலங்களுக்கு யாத்திரை என்பதைத் தாண்டி இயற்கையழகு மிக்க இடங்களுக்கு சுற்றுலா என்பதை மேற்கொள்ளக் கூடிய குடும்பங்களின் எண்ணிக்கை அதிகரித்தது.

இந்த மாற்றங்களில் எல்லாம் எது எதை தீர்மானித்தது என்று கேட்கும் கேள்வியில் எனக்கு சுவாரசியமில்லை. ஆனால் திரைப்படங்களில் நிகழ்ந்த மாற்றத்தை பிற மாற்றங்களின் உடன் நிகழ்வாக கருதிப்பார்க்கவேண்டும் என்று உறுதியாக நம்புகிறேன். தமிழ் திரைப்படம் அதுவரை கொடுத்துவந்த கட்புல அனுபவங்களிலிருந்து மாறுபட்ட கட்புல அனுபவத்தை 19771985 கால கட்ட திரைப்படங்கள் கொடுத்ததை புறக்கணித்துவிட முடியாது என்று நான் நினைக்கிறேன்.

சில தொடர்புக் கண்ணிகள்

இது தொடர்பாக யோசித்துக்கொண்டு கன்னியாகுமரியில் சுற்றி வந்தபோது எனக்கு திடீரென்று ஒரு ஐயம் ஏற்பட்டது. விவேகானந்தர் நினைவுச் சின்னம் 1970இல் உருவானபோதே விவேகானந்த கேந்திரா என்ற வளாகமும் உருவாகிவிட்டது. நான் 1998இல் அங்குதான் தங்கியிருந்தேன். சென்ற இதழில் கூறியபடி இரவு நேரத்தில் அந்த வளாகத்தை அடைந்து முன்பதிவு செய்திருந்த அறையின் சாவியை வாங்கியபோது காலையில் சூரிய உதயத்திற்கு எழுப்பி விட வேண்டுமா என்று கேட்டார்கள். வளாகத்திலேயே ஒரு சன்ரைஸ் பாயிண்ட் இருப்பதாகச் சொன்னார்கள். அங்கேதான் சென்று நான் உதயத்தைப் பார்த்தேன். எனக்கு 2002 இல் தோன்றிய ஐயம் என்னவென்றால் அந்த வளாகம் உருவானபோதே அந்த சன்ரைஸ் பாயிண்ட் என்ற இடத்தையும் கட்டிவிட்டார்களா என்ற கேள்விதான். அந்த இடம் சற்று உயரமாக எழுப்பப்பட்ட மேடை. சுற்றிலும் கைப்பிடிச் சுவர். கடலை ஒட்டி அமைந்திருந்தது. ஐம்பதிலிருந்து நூறு பேர் வரை அந்த மேடையில் நின்று உதயத்தை பார்க்க முடியும் என்று நினைக்கிறேன். அந்த இடம் 1970யிலேயே உருவாக்கப் பட்டிருந்தால் எழுபதுகளின் பிற்பகுதி பற்றிய, திரைப்படங்களின் தாக்கம் பற்றிய யூகம் மிகுந்த பலவீனமடையும் என்று தோன்றியது. எனவே இது குறித்து விசாரித்து அறிய விவேகானந்த கேந்திரம் சென்றேன்.

அங்கே இந்தத் தகவலைப் பெறுவது சுலபமாக இல்லை. கேந்திரத்தை சேர்ந்த முக்கியஸ்தர்களுக்கு எதற்காக இதைக்கேட்கிறேன் என்பது புரியாததால் எரிச்சலேற்பட்டது. தோராயமாக இந்த வளாகம் சிறிது, சிறிதாக உருவானது; வெவ்வேறு பகுதிகள் வெவ்வேறு சந்தர்ப்பத்தில் கட்டப்பட்டன என்று பொதுவாகச் சொன்னார்கள். அங்குள்ள பணியாளர்களோ, ஆண்டுகளை நினைவிற்கொண்டு பழக்கமில்லாதவர்கள். தொடர்ந்து பலரிடம் பேசினேன். கேந்திரத்திற்கு வெளியிலும் பலரையும் விசாரித்தேன். மெல்ல மெல்ல அது எண்பதுகளின் துவக்கத்தில்தான் கட்டப்பட்டிருக்க வாய்ப்பிருக்கிறது என்று புலனாகியது. திட்டவட்டமாகச் சொல்ல முடியாவிட்டாலும் என் அனுமானத்திற்கு முற்றிலும் மாறாக ஒரு தகவல் அங்கே கிடைக்கவில்லை.

என்னுடைய அனுமானத்தில் கேந்திரத்தில் வந்து தங்குபவர்கள் சூரிய உதயம் பார்ப்பதற்கு தரும் முக்கியத்துவம் அதிகரிப்பதை காணும்போது அது போன்ற இடத்தை, ஒரு சன்ரைஸ் பாயிண்டை, வளாகத்தினுள்ளேயே உருவாக்கலாம் என்ற எண்ணம் தோன்றியிருக்க வேண்டும். வளாகம் உருவான காலத்திலேயே, 1970இலியே கன்னியாகுமரி என்றால் சூரிய உதயம் என்ற ஒரு எண்ணம் தீவிரமாக இருந்திருந்தால் இந்த சன்ரைஸ் பாயிண்டை முதலிலேயே கட்டியிருப்பார்கள். உதாரணமாக 2002இல் கன்னியாகுமரி செல்லும் வழியில் மதுரையில் மதியம் மூன்று மணிக்கு சென்று இறங்கினோம். நண்பர் சுந்தர் காளியை பார்த்துவிட்டுச் செல்லலாம் என்று தோன்றியதால் பேருந்து நிலையத்தில் ஒரு டீக்கடைக்காரரிடம் இரவு எத்தனை மணிக்கு கன்னியாகுமரிக்கு பேருந்து இருக்கிறது என்று கேட்டோம். இரவு பத்தோ, பதினொன்றோ ஏதோ ஒரு நேரத்தைச் சொன்னவர் அத்துடன் இருக்காமல் அந்த பேருந்தில் சென்றால் காலையில் சூரிய உதயம் பார்க்க கன்னியாகுமரியை அடைந்துவிடலாம் என்றும் சொன்னார். நாங்கள் அவரிடம்

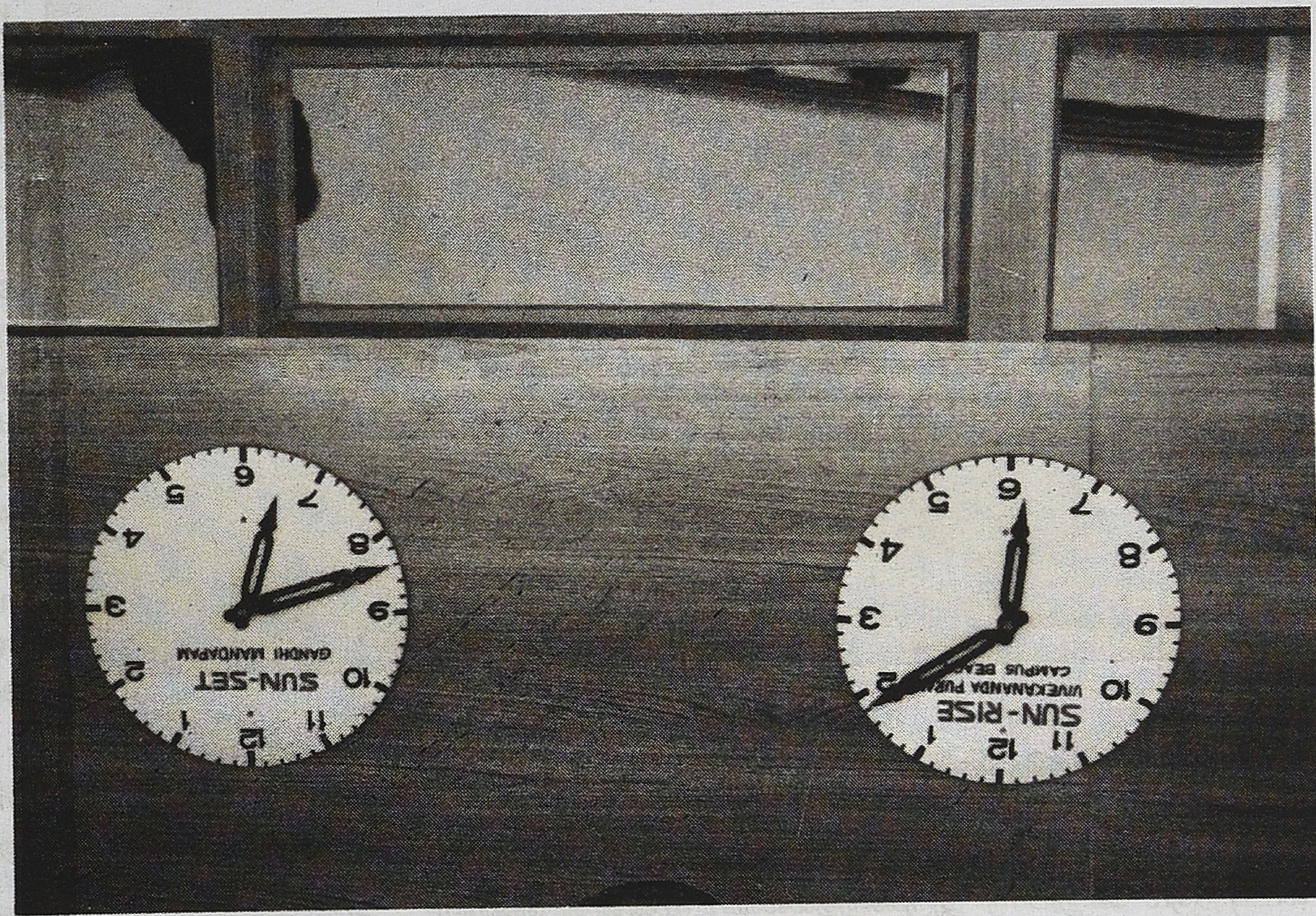
கன்னியாகுமரிக்கு எதற்காகச் செல்கிறோம் என்று எதுவும் சொல்லாதபோது அவராகவே இந்த தகவலைத் தந்தது வியப்பாக இருந்தது. கன்னியாகுமரி செல்பவர்கள் சூரிய உதயம் பார்க்கவேண்டும் என்பது தவிர்க்கமுடியாத விதிபோல 2002ஆம் ஆண்டு மக்கள் மனதில் பதிந்திருப்பதற்கு இது உதாரணம். இப்படிப்பட்ட ஒரு புரிதல் 1970ஆம் ஆண்டு இருந்திருந்தால் சன்ரைஸ் பாயிண்ட் விவேகானந்த கேந்திரா வளாகத்தில் முதலிலேயே கட்டப்பட்டிருக்கும். விவேகானந்தர் பாறை நினைவுச் சின்னத்தை துவக்கமாகக் கொண்டு உருவாகத்தொடங்கிய குமரிமுனை சுற்றுலா மெல்ல மெல்ல சூரிய உதய அஸ்தமனத்தை முக்கியத்துவப்படுத்தத் துவங்கியது என்று யோசித்துப்பார்க்கலாம் என்று தோன்றியது. அதற்கு 197785 காலகட்டத்து சினிமாவும் ஒருவகையில் பங்காற்றியிருக்கலாமோ என்ற யூகத்தை பரிசீலித்துப் பார்ப்பதில் தவறில்லை அல்லவா?

கன்னியாகுமரி சென்றுவந்தபிறகு எனக்கு இன்னொரு சுவாரசியமான தொடர்புக்கண்ணி கிடைத்தது. அவுட்லுக் பத்திரிகை 2001ஆம் ஆண்டு இந்திய சுதந்திர தினத்தை முன்னிட்டு, நாட்டின் நான்கு திசைகளிலும் அமைந்துள்ள எல்லைப்புற தலங்களுக்கு தன் நிருபர்களை அனுப்பி ஒரு கட்டுரைத்தொகுதியை தயார் செய்தது. சந்தீப் தேப் கன்னியாகுமரிக்கு வந்தார். அவரது குறிப்பு மிகவும் சுவாரசியமானது (August 20, 2001 இதழ். வலைத்தளத்தில் பார்க்க: http://www.outlookindia.com/article.aspx?212942). கன்னியாகுமரியில் பீஹாரிலிருந்து வந்துள்ள ஹேமந்தி தேவி என்ற பெண்மணியை சந்திக்கிறார். இந்த சம்பவத்தை அவருடைய வார்த்தைகளிலேயே முதலில் பார்ப்போம்.

Hemanti Devi has led a flock of 12 women from Bihar through Puri, Tirupati, Rameshwaram, to this, their last port of call before returning to husbands and hearths. She says she has come to watch "true things". "You people watch films," she accuses. "All that is man-made stuff, makebelieve." The bells peal in the Kumari Amman temple behind us; pilgrims hurry to pay obeisance to Parvati's avatar, doomed to stay a virgin when Rishi Narada tricked Shiva into missing the sacred wedding moment. But Hemanti Devi isn't interested: "I'm not visiting any temple here. I sit by the beach and look at the light." The light? "The different hues of the sun's rays, the colours the sea takes on at different times of the day. This is all real. The light is a true thing."

இதில் பல சிந்தனைக்குரிய செய்திகள் வெளிப்படுகின்றன. ஹேமந்தி தேவி ஒரு விவசாய பின்புலத்தை சேர்ந்தவராக இருக்கலாம் என்று நினைக்கிறேன். அவர் நிருபரை நீங்கள், நாங்கள் என்று வேறுபடுத்தி பேசுவதை கிராமம்/ நகரம் என்ற வேறுபாட்டில்தான் வைத்துப் பார்க்க முடிகிறது. அவர் பன்னிரெண்டு பெண்களுடன் ராமேஸ்வரம் போன்ற பல்வேறு புனிதத் தலங்களுக்குச் சென்றாலும் கன்னியாகுமரியில் அவர் கோயிலுக்குச் செல்வதில் ஆர்வம் காட்டுவதில்லை. மேலும் சூரிய ஒளி கடலின் மீது விழுந்து உருவாக்கும் பல்வேறு வண்ணச் சாயைகளின் கோலங்கள் நேரத்துக்கு நேரத்துக்கு நேரம் மாறுபடுவதை உண்மையானது என்கிறார். அவற்றை பார்க்கவே அங்கே வந்திருப்பதாகக் கூறுகிறார். ஆனால் அதற்கிடையில் இன்னொன்றும் கூறுகிறார். நீங்கள் இதையெல்லாம் சினிமாவில்தான் பார்க்கிறீர்கள் என்று நிருபரை குற்றம்சாட்டுகிறார். சினிமா மனிதர்கள் செய்தது என்கிறார். நேரில் காணும் இயற்கைக்காட்சியே உண்மையானது என்கிறார்.

சூரிய ஒளி கடலில் நிகழ்த்தும் ஜாலங்களை பார்த்து மகிழ்வதாகச் சொல்லும் ஹேமந்தி தேவி அந்த நேரத்தில் ஏன் சினிமாவைப் பற்றி நினைக்கவேண்டும்? அவுட்லுக் நிருபர் சினிமாவைத்தான் பார்ப்பார் என்று குற்றம்சாட்டி அவரை வேறுபடுத்திப் பேசவேண்டும்? ஏதோ ஒரு விதத்தில் சினிமாதான் அவருடைய "உண்மைக்கு" "உண்மையான காட்சிக்கு" அல்லது பெஞ்சமின் வார்த்தையில் பிரபைக்கு அவரை தயார் செய்துள்ளது என்று கூறலாமா? ஆனால் பெஞ்சமினின் மையக்கருத்தே சினிமா போன்ற இயந்திரப் பிரதியாக்கங்கள் மூலங்களின் பிரபையை தகர்க்கின்றன என்பதுதானே? இதை எப்படி புரிந்துகொள்வது?



பிரபையிலிருந்து பிரியும் இரண்டு பாதைகள்: தொடர்பு மாயையும், சுயம் பற்றும் அனுபவமும்

கலைப்படைப்புகளில் மூலத்திற்கு கொடுக்கப்படும் பிரபை இயந்திரப்பிரதியாக்கதில் தகர்கிறது என்பதைத்தான்

பெஞ்சமின் சிலாகிக்கிறார். இயற்கை நிகழ்வுகளின் பிரபையை தகர்க்கவேண்டும் என்று அவர் சொல்லவில்லை. கலைப்படைப்புகளில் மூலத்திற்கு கிடைக்கும் பிரபையும், சடங்கு வழிபாட்டு முறைகளில் புனித வஸ்துக்களுக்கு (உதாரணம்: ஸ்ஷீமீறீவீநீs என்று கிறித்துவத்தில் கொண்டாடப்படுபவை, பிரசாதம் என்று இந்துமதத்தில் கொண்டாடப்படுபவை) கிடைக்கும் பிரபையும் கிட்டத்தட்ட ஒன்றே போன்றது. இவை தொடர்பு மாயை அல்லது மாயத்தொடர்பு கொண்டவை (fetish). புனிதம் என்பது விரிவடைந்து கொண்டே போகும். சாலிக்கிராம கற்கள் புனிதமானவை, அவை வைத்துள்ள பாத்திரம் புனிதமானது, அந்த அறை புனிதமானது, அந்த வீடே புனிதமானது இப்படியாக சென்று கொண்டே இருக்கும். திருப்பதியில் சுவாமிக்கு முன்னால் நைவேத்யம் செய்யப்பட்ட லட்டு பிரசாதம் என்பதிலிருந்து, திருப்பதி தேவஸ்தானம் தொழில்முறையாக தயாரித்து விற்கும் லட்டு பிரசாதமாகி, சென்னையில் அந்த தேவஸ்தானம் ஒரு கிளை தொடங்கி அங்கு விற்கும் லட்டுக்களும் பிரசாதமாகும். கிருஷ்ணா ஸ்வீட்ஸ் லட்டிற்கும், திருப்பதி தேவஸ்தான லட்டிற்கும் வேறுபாடு இருக்கிறதல்லவா? முன்னது வெறும் இனிப்பு. பின்னது புனிதம் சேர்ந்தது. இதேபோல ஜான் லென்னனோ, ஜாக்ஸன் பொல்லாக்கோ, சால்வடோர் டாலியோ அகஸ்மாத்தாக வரைந்த கோட்டோவியம் கொண்ட ஒரு காகிதம் உங்களிடம் இருந்தால் கூட அது கோடிக்கணக்கான ரூபாய்க்கு விற்பனையாகும். அங்கே உருவாகும் மதிப்பு என்பது கார்ல் மார்க்ஸ் குறிப்பிட்ட பண்ட மாயையின் (commodity fetishism) பகுதிதான். இது போன்ற தளங்களில் பிரபை தொடர்பு மாயையை நோக்கிச் செல்கிறது.

இயற்கை நிகழ்வின் பிரபை தனித்துவம் என்பதை அடிக்கோடிடும் விதத்தில் சடங்கு, கலைப்படைப்பு ஆகியவற்றின் பிரபையை ஒத்திருந்தாலும் அது உண்மையில் தனித்துவமானது. அந்த தனித்துவத்தை அனுபவமாக உட்செறிக்கும் சுயம் தன்னறிதலில் ஏற்றம் கொள்கிறது. தன் கட்புலனுக்கு உட்பட்ட ஒன்றை தன் அனுபவமாக செரிக்கும் தருணம் முக்கியமானதல்லவா? அது நிகழ்வதற்கு இயந்திரப் பிரதியாக்கம் எப்படி துணை செய்ய முடியும்?

இங்கு நாம் பெஞ்சமின் சுட்டிக்காட்டிய கட்புலப் பிரக்ஞையின்மை குறித்தும் கவனமின்மையில் உள்வாங்குதல் குறித்தும் யோசிக்கவேண்டும். ஒரு விவசாயி அவரது வசிப்பிடத்தை, அதன் சூழலின் பல அம்சங்களை கவனமின்மின்மையில் உள்வாங்கலாம். அந்தச்சூழல் அவரை ஒரு விதத்தில் சிறைப்படுத்தியுள்ளது. ஒரு சூரிய உதயத்தையோ, நெற்கதிர்களையோ திரைப்படம் அதினின்று பிரிதொன்றாக சட்டகமிட்டு காட்டுகிறது. அப்போது அந்த சூழலின் மூடிய தன்மை சிதைவடைகிறது. பெஞ் சமினின் மின்னல் கீற்றுப்போன்ற வாக்கியங்கள் ஆழ்ந்த சிந்தனைக்குரியவை.

By close-ups of the things around us, by focusing on hidden details of familiar objects, by exploring commonplace milieus under the ingenious guidance of the camera, the film, on the one hand, extends our comprehension of the necessities which rule our lives; on the other hand, it manages to assure us of an immense and unexpected field of action. Our taverns and our metropolitan streets, our offices and furnished rooms, our railroad stations and our factories appeared to have us locked up hopelessly. Then came the film and burst this prison-world asunder by the dynamite of the tenth of a second, so that now, in the midst of its far-flung ruins and debris, we calmly and adventurously go traveling.

தன் சூழலில் உள்ள பொருட்கள்/நிகழ்வுகளை அந்த சூழலினின்றும் பிரிதொன்றாக பார்ப்பவர், அவற்றை மீண்டும் சூழலில் காணும்போது அவற்றை தனக்கான தன் அனுபவத்திற்கான ஒன்றாக காணும் வாய்ப்பினை பெறுகிறார். கட்புலப் பிரக்ஞையின்மையில் ஆழ்ந்திருந்த விஷயங்கள் கட்புல பிரக்ஞை சார்ந்ததாக மாறுகின்றன. இந்த நிகழ்வில் பிரபை என்ற ஒன்று உருவானால் அது அந்த சுயத்திற்கு ஏற்றம் தருவதாக மாறுவதை கவனிக்கவேண்டும். அனுபவப்பரப்பு கூர்மையடைவது என்பது தனக்கான பிரக்ஞை உருவாக்கத்துடன் தொடர்புடையது. அந்த நிலையே திரைப்படங்கள், தொலைக்காட்சி போன்ற ஊடகங்களை ஆற்றல் மிக்கதாக மாற்றுகிறது.

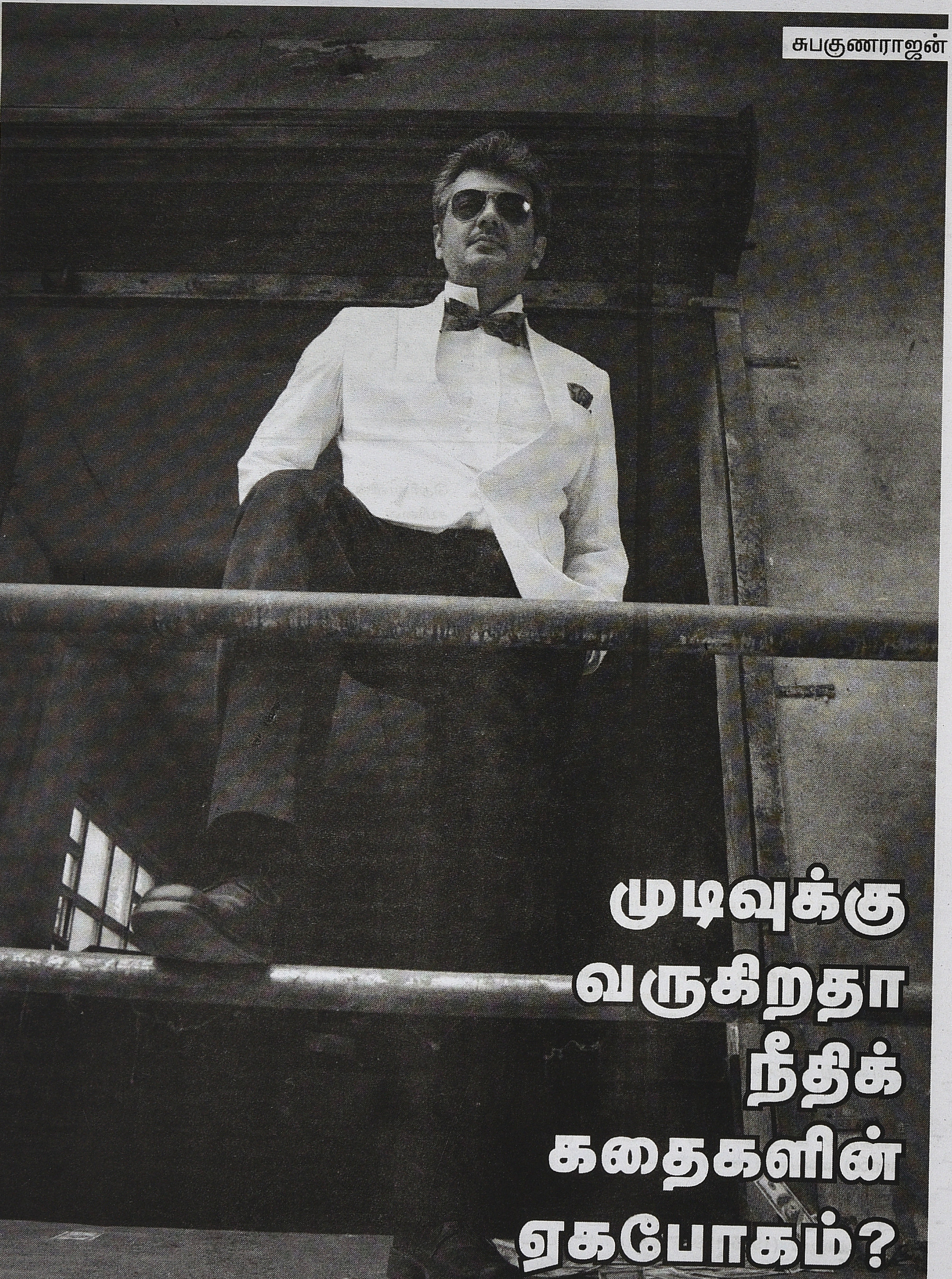
ஊடகம், கதையாடல், கருத்தியல்

ஆனால் திரைப்படமோ, தொலைக்காட்சியோ வெறும் பிம்பங்களை மட்டும் கொடுப்பதில்லை. அவற்றை கதையாடல்களில் கோர்த்துத் தருகின்றன. இக்கதையாடல்களுக்குள் கருத்தியில் பொதிந்திருக்கிறது. இந்த நிலையில் திரைப்படத்திற்கும், அதன்பின் தற்போது தொலைக்காட்சிக்கும் வரும் விமர்சனங்கள் இரண்டு

வகைப்பட்டவையாக இருக்கின்றன. 1) அவை மக்களின் சிந்திக்கும் திறனை குறைத்து, கருத்தியல் நீக்கம் செய்து, அவர்கள் புலனின்பங்களில் ஆழ்த்துகின்றன. 2) புலனின்பங்களில் ஆழ்த்தும்போது கூடவே ஆதிக்கத்திற்கு சார்பான கருத்தியல்களைப் புகுத்தி அவர்களின் சிந்தனையை சீரழிக்கின்றன. சென்ற இதழில் நான் குறிப்பிட்ட பேராசிரியர் தமிழவனின் ஆகஸ்டு மாத தீராநதி கட்டுரையைத் தொடர்ந்து தமிழின் முக்கிய சிந்தனையாளர் பிரேம் செப்டம்பர் மாத தீராநதியில் "திரும்பும் திசையெல்லாம் திரைகள்" என்ற ஒரு கட்டுரையை எழுதியுள்ளார். இவர் மிகத்தெளிவாக இயந்திரப் பிரதியாக்கம் (அவருடைய வார்த்தைகளில் "பொறிவழிப் பெருகும் கலைவடிவங்கள்") என்பது பாசிசத்திற்கு இட்டுச்செல்வது என்றும், பெஞ்சமினின் கட்டுரையை தான் எப்போதும் மறுத்தே வகுப்பறைகளில் பேசி வந்திருப்பதாகவும் கூறியுள்ளார். இதைப்படிக்க வருத்தமாக இருந்தாலும், அதே சமயம் இவ்வளவு தெளிவாக அவருடைய கருத்தை வெளிப்படுத்தியிருப்பது வரவேற்கத்தக்கது என்றாலும் பெஞ்சமினின் மிக நுட்பமான கருத்தாக்கங்களை எதிர்கொண்டதற்கான தடையங்கள் எதுவும் அவர் கட்டுரையில் இல்லை. பிரேமின் வாதம் பெரும்பாலும் பிரசன்னத்தின் மீமெய்யியலைக் (metaphysics of presence) கொண்டாடுவதாகவே அமைந்துள்ளது. "ஒலிமைய, வரிமைய, உடல்மைய, கால இட எல்லை கொண்ட கலைகளே (phonocentric, scriptocentric, bodycentric and chronotropic arts) உயிர் வளர்க்கும் கலைவடிவங்கள், பொறிவழிப்பெருகும் கலைவடிவங்கள் தம் மூலக்கூறுகளிலேயே மனித மறுப்பும் ஃபாசிசத் தன்மையும் கொண்டுள்ளன" என்று ஒரு அதிரடியான கோட்பாட்டை அவர் வெளிப்படுத்துவதை அவர் விரிவாக எழுதினாலும் எழுதாவிட்டாலும் வேறொரு சந்தர்ப்பத்தில் நான் விரிவாக விவாதிப்பேன். ஆனால் இங்கே ஒரு சில கேள்விகளை மட்டும் பதிவு செய்கிறேன்: தன்னை தன்னுணர்வாக அறியும் உடல் என்று ஒன்று உண்டா? உணர்தலின், அறிதலின் அடிப்படைச்செயல்பாட்டில் குறி அல்லது சமிக்ஞையின் பங்கு என்ன? குறி என்பது இன்னொரு குறியையே குறிப்பிடுகிறது என்பதையும் குறி என்பது மற்றொன்றிற்காக நிற்பது என்பதையும் சேர்த்துப் பார்க்கும்போது எந்த இன்றியமையாத இன்மை நமது பிரசன்னம் குறித்த உணர்வுகளுடன் ஊடாட்டம் கொள்கிறது? ஊடகம் அற்ற பிரசன்னம் (unmediated presence) என்பது உண்டா?

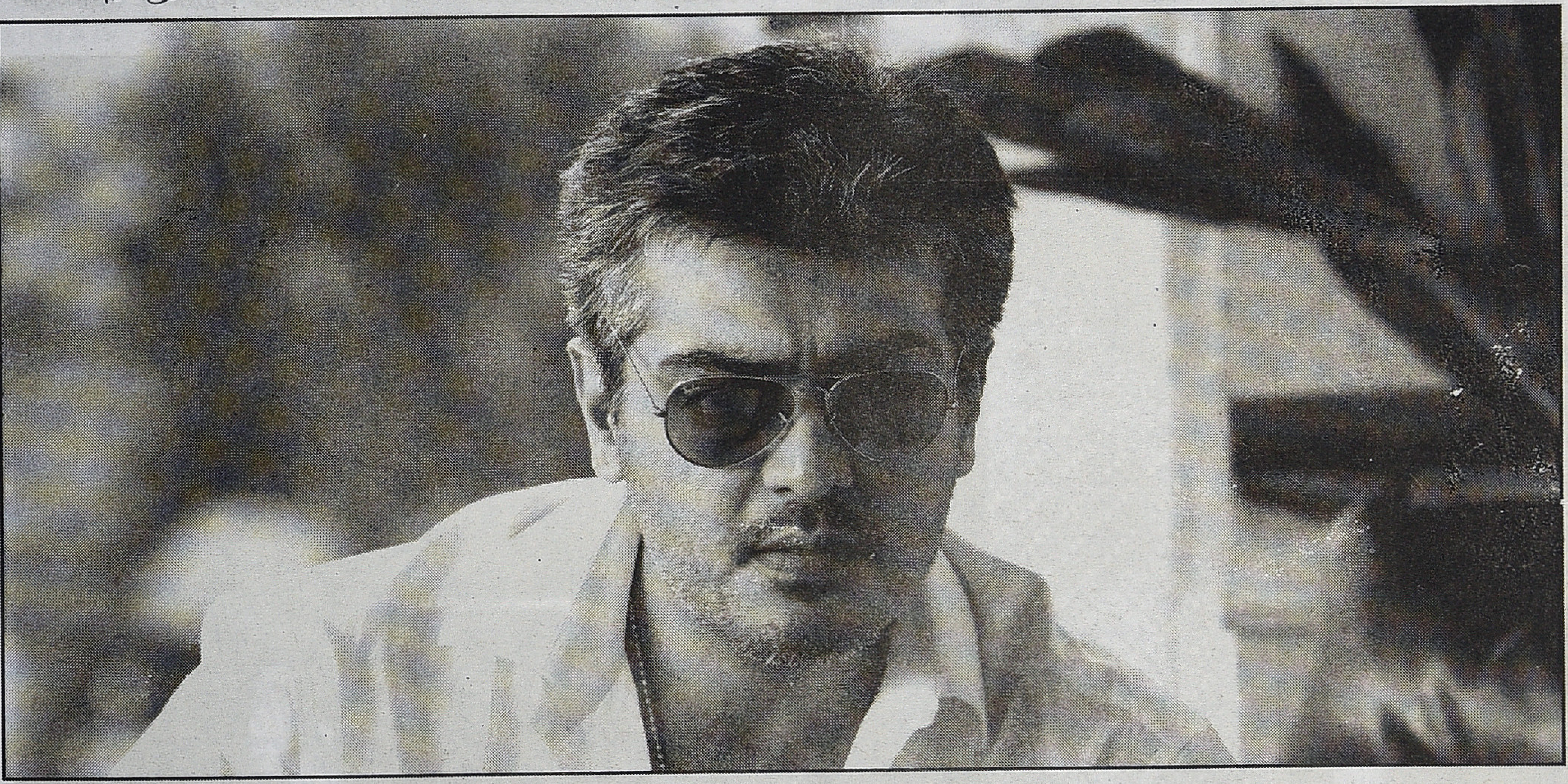
இந்தக்கேள்விகளையெல்லாம் தெரிதா (1930-2004) கேட்டார். பெர்க்ஸனை (1859-1941) மீள்வாசிப்பு செய்த தெல்யூஸ் (1925-1995) கேட்டார். பெஞ்சமினும் பெர்க்ஸனை படித்தவர்தான். பதிவு என்ற பொருளில் எழுத்தை (graph) மறுத்து ஒலியின் வரிவடிவை (script) கொண்டாடும் நிலைப்பாட்டினை பிரேம் எடுப்பது தெரிதாவின் சிந்தனைகளுக்கு முற்றிலும் எதிரானது. பெஞ்சமினை முழுமையாகப் புரிந்துகொள்ள தெரிதாவின் சிந்தனைகள் அவசியமானவை என்பதே என் கருத்து. சாமுவேல் வெபர் உள்ளிட்ட பலர் அந்தத் திசையிலேயே பயணித்துள்ளனர். சுருக்கமாக என்னுடைய இந்தக் கட்டுரையின் பொருளை கூறினால் நாம் வாழும் உலகென்பது புலன்களால், அதாவது அவை தொடர்ந்து பழகிய தடமாக மறுபதிவு செய்யும் சமிக்ஞைகளால், அமைக்கப்பட்ட சிறை என்பதால்தான், அதை காட்சீரிதியில் இடைமறிப்பும் செய்யும் ஒளிப்பதிவு இயந்திரப்பிரதியாக்கத்தை மிக முக்கியமான உடைப்பாக பெஞ்சமின் கண்டார். பின்னாளில் தெல்யூஸூம் கொண்டாடினார். மக்கள் திரள் உருவாக்கத்தையும், இயந்திரப் பிரதியாக்கத்தையும் குறித்து பேசும்போது பெஞ்சமின் "யதார்த்தத்திற்கு ஏற்றாற்போல மக்கள் திரள் தகவமைப்புக் கொள்வதும், மக்கள் திரளுக்கு ஏற்றாற்போல யதார்த்தம் தகவமைப்புக் கொள்வதும் சிந்தனைக்கு மட்டுமின்றி செயலுக்கும் பெரியதொரு களம் அமைத்துக் கொடுப்பது" என்று சொல்கிறார். அடிப்படையில் இருவழிப்பாதையான ஒரு புரட்சிகரச் செயல்பாட்டை வெறும் கதையாடலில் ஒளிந்திருக்கும் கருத்தியல் மக்களை சீரழிக்கிறது என்றோ, அல்லது மக்கள் புலனின்பத்தில் மூழ்கி வரலாற்றைத் தொலைக்கிறார்கள் என்றோ கூறுவது உண்மையில் வரலாற்றில் ஊடகத்தின் பங்கினை மிகவும் தவறாகவும் மிகைப்படுத்தியும் புரிந்துகொள்வது என்பதை மட்டும் நாம் குறித்துக்கொள்ளவேண்டும். வரலாறு என்பது பெரும் வியக்தி அது உருப்பெறும் விதங்களில், உருப்பெறாத விதங்களிலும். அதன் பல்வேறு அடிப்படைகளை ஆழமாக அலச வேண்டிய நேரத்தில் ஊடகக் காழ்ப்பை பிரதானப்படுத்துவதுதான் ஆபத்தானது. அதற்கு மாற்றாக நாம் பெஞ்சமினை ஆழப்பயில வேண்டிய அவசியம் இருக்கிறது என்பதே என் நம்பிக்கை.

சுபகுணராஜன்



முடிவுக்கு வருகிறதா நீதிக் கதைகளின் ஏகபோகம்?

எங்கள் காலத்து இளம்பிராய பிரபல விளையாட்டுகளில் ஒன்று சோளத்தட்டைக் கம்பை வைத்துக்கொண்டு நடத்தும் கத்திச்சண்டை விளையாட்டு. அந்தச் சண்டைகளில் சொந்தப் பெயரில் விளையாடுவதில் சுவையிருக்காது. எனவே எப்போதும் சண்டையிடும் இருவரில் ஒருவன் எம்.ஜி.ஆராகவும் மற்றவன் சிவாஜியாகவும் மாறியிருப்பார்கள். திலக நடிகர்களுக்கு ஓரளவுக்கு சமமான ரசிகர் பட்டாளம் இருந்தகாலமது. ஆதலால் எம்.ஜி.ஆர். சிவாஜி சண்டைக்கு ஆள் பிடிப்பதில் சிரமமொன்றும் இராது. ஆனால் சிலவேளைகளில் அது இந்தியா சீனா சண்டையாக மாறும்போது சற்று சிரமம் ஏற்படும். ஆனால் அப்போதும் மூக்கின் நீளத்தைக் கருத்தில் கொண்டு, சப்பையான மூக்குடையவனை 'சீனாக்காரன்' ஆகி விடுவோம். அதுவரை பாகிஸ்தானுடனான போர் நடக்கவில்லை. அதனால்



இந்தியா பாகிஸ்தான் சண்டையை எங்களுக்கு பின்னான காலங்களில்தான் போட்டிருக்க முடியும். இந்தச் சண்டைப் போட்டியில் மிகவும் சிக்கலான தருணம் நல்லவன் X கெட்டவன் என அணி பிரியும் போதுதான். அதுவும் பல நேரங்களில் அது எம்.ஜி.ஆர். நம்பியார் சண்டையாக மாறும்போது, நம்பியார் அல்லது பி.எஸ். வீரப்பாக சண்டையிடுவதற்கு ஆள் பிடிப்பது கடினமாகி விடும். நம்பியாராகவோ, வீரப்பாவாகவோ சண்டையிட யாரும் விருப்பத்துடன் முன்வர மாட்டார்கள். வேறு வழி இல்லாமல் சாட் பூட் திரி போட்டு அதில் தோற்றவனை நம்பியார் ஆக்கி விடுவோம். இதில் 'சாட் பூட் திரி'க்கு தள்ளப் படுபவர்களே 'சோப்ளாங்கி' மாப்பிள்ளைகள்தான். இது ஏனென்றால் நன்றாகச் சண்டையிடுபவன் போட்டியின்றி எம்.ஜி.ஆர். ஆகி விடுவான். இந்த விதியின் நோக்கம் இறுதியில் எம்.ஜி.ஆர். தான் வெல்ல வேண்டும் என்பதே. 'நல்லவன்' ஜெயிப்பது தானே உலக நியதி.

தமிழ்ச் சமூக வாழ்வில் நீக்கமற நிறைந்திருந்த தமிழ் சினிமாவிலும் நல்லவர்களும், கெட்டவர்களும் தெளிவான அடையாளங்களோடு இருந்தார்கள். வாழ்நாள் வில்லன்களாகவே வாழ்ந்து முடிந்தவர்கள் அநேகம் பேர். நம்பியார், வீரப்பா, அசோகன் ஆகியோர் இந்தப் பட்டியலில் முக்கியமானவர்கள். இவர்களில் நம்பியார் போன்ற சிலர் தங்களது திரை வாழ்வின் இறுதிக் காலங்களில்தான் 'வில்லன்' பிடியிலிருந்து விலக முடிந்தது. ஒரு சிலர் ஆரம்பத்தில் கதாநாயக நடிகர்களாக அறிமுகமாகி பின்னர் நிரந்தர வில்லனாகி விட்டவர்கள். அவர்களுக்கு அதிலிருந்து விடுதலை கிடைத்தபோது, அவர்கள் நகைச்சுவை பாத்திரங்களை ஏற்க வேண்டியதானது.

ஆனால் வில்லன்கள் நாயகர்களாகிய ரஸவாதம் நிகழ்ந்தது எழுபதுகளின் இறுதிகளில்தான். ரஜினி, சத்யராஜ், நெப்போலியன் என நீளும் பட்டியலில் எல்லோரும் தவற விடுவது கமல்ஹாசன் அவர்களைத்தான். அவரும் ஓரிரண்டு படங்களில் இளம் வில்லனாக நடித்து விட்டுநாயகனானவரே. தமிழ்த் திரையுலகின் 'வாழ்நாள் புனிதர்' எம்.ஜி.ஆர். தவிர வேறு எவருமில்லை. சிவாஜியின் நடிப்பாளுமை எம்.ஜி.ஆக்கு துணை போனது. இறுதியில் திருந்தி விடுவார் எனினும், கதைப் பரப்பு முழுதும் ஒரு ஒழுங்கீனமான மனிதனாக வருவதில் சிவாஜிக்கு ஒருபோதும் ஆட்சேபமில்லை. எம்.ஜி.ஆர். நேரடியான வில்லத் தனத்தை முயற்சி செய்தது ஓரிரு படங்களில், அவற்றிலும் நல்லவனும், கெட்டவனுமான இரட்டையர்களாக அவரே இருப்பார். குடித்து விட்டு வரும் ஒருவனை (எம்.ஜி.ஆர்.) பார்த்து மற்றொருவன் (அதுவும் எம்.ஜி.ஆர்.) 'தைரியமாகச் சொல் நீ மனிதன் தானா' என்று பாடி தீமையை உடனடியாகத் தோலுரித்து விடுவார். சிவாஜிக்கோ 'இரவினில் ஆட்டம் பகலினில் தூக்கம். இதுதான் எங்கள் உலகம்' என்று பாடி நடிப்பதில் எந்த ஆட்சேபமுமில்லை.

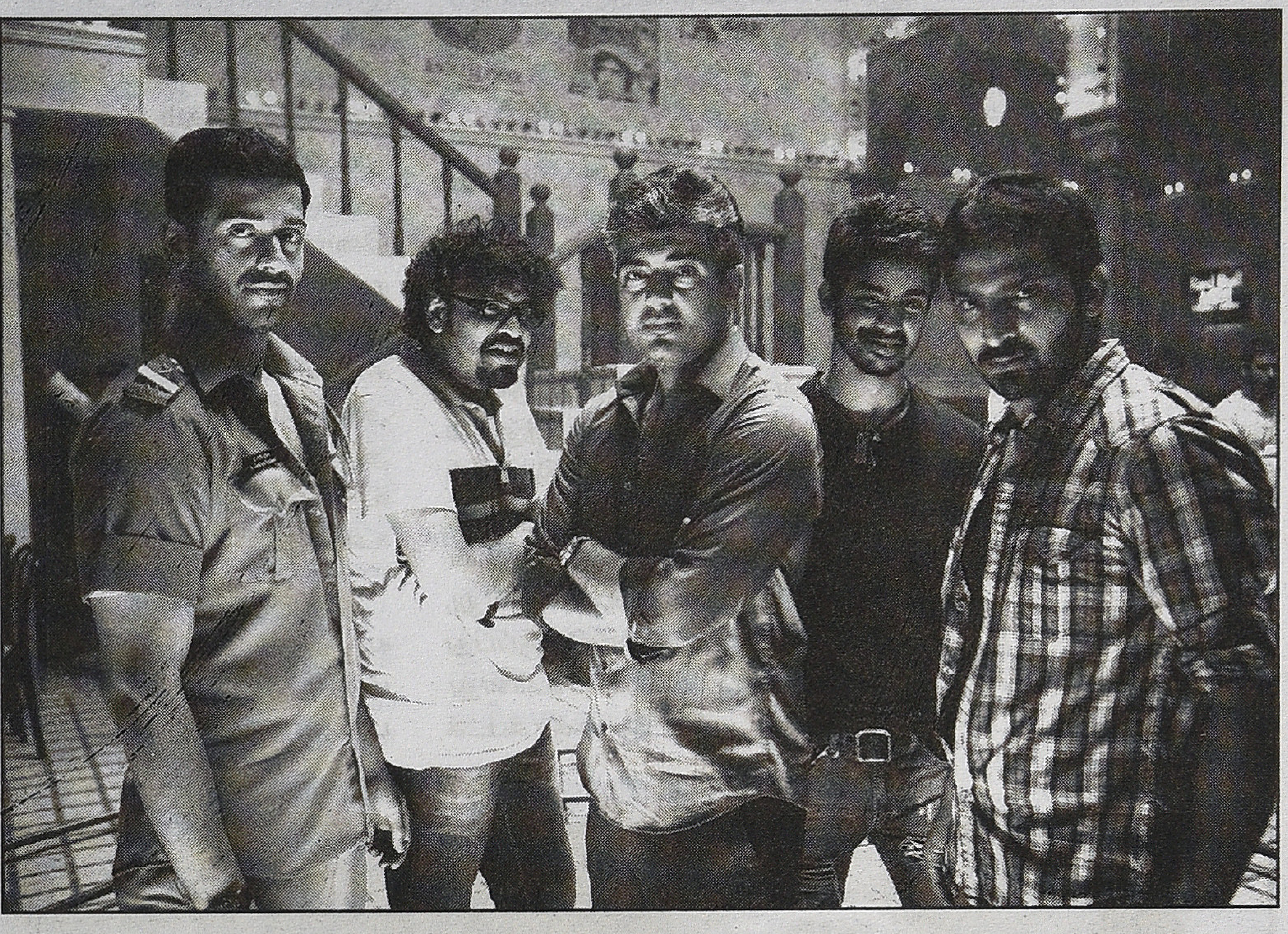
ஆண் நடிகர்களின்பாடே இப்படி எனும்போது பெண் நடிகைகளைப் பற்றி சொல்லவே வேண்டாம். வில்லனின் பெண் பாலாக தமிழ் கூறும் நல்லுலகம் கண்டுபிடித்த 'வில்லி'களும் நிரந்தரமானவர்களே. வில்லன்களாவது நாயகனுக்கு ஓரிரு உதைகளும் சில இக்கட்டுகளையும்

உருவாக்கிவிட்டு ஓடுவார்கள். அல்லது மடிவார்கள் எனில், 'வில்லி'கள் அநேகமாக பெண்பாலின் அசைக் முடியாத அடிப்படை தர்மமான ஒழுக்கம் மற்றும் நீதிக்காக மனந்திறந்த முடிவு செய்யும் போது வில்லன் கூட்டத்தினரால் காக்கா, குருவி போல சுட்டுத் தள்ளப்படுவார்கள். ஆனால் அதற்கு முன்னால் 'சில உண்மைகளை' சொல்லிவிட்டே அவர்கள் மடிவார்கள். வில்லிகளின் மீறல்களும், மணமான அல்லது மற்றொருத்தியை நேசிக்கும் நாயகன் மீது மோகம் கொள்வது அல்லது தவறான மனிதனுக்கு உடந்தையாகி விடுவது என்ற அளவில் மட்டுமே இருக்கும். பிரதானமான பெண் பாத்திரங்கள் மண உறவுக்கு வெளியே ஒரு 'கள்ள உறவை' ஏற்படுத்திக் கொள்வதான கற்பனையைக்கூட செய்து விட முடியாது தமிழ்த் திரையுலகில். இந்த விதமான நாயகர்களும், நாயகிகளும், வில்லன்களும், வில்லிகளும் கலாவதியானதை கட்டம் என்ற அளவில் மட்டுமே கவனப்படுத்தத் தக்கது தமிழ்க் கச்சாப் பொருளின் அளவு குறையக் குறைய தமிழ் சினிமாவின் தரம் உயர்வதான பாவனை தவிர்க்க முடியாத ஒன்றாகி விட்டது. 'மங்காத்தா'வின் தமிழ் கச்சாப் பொருள் திரிஷா ஏற்றிருக்கும் நாயக பாத்திரமும், பிரேம்ஜி அமரன் ஏற்றிருக்கும் பாத்திரமும் தான். முன்னது தமிழ் சினிமாவின் அபலை நாயகி, பின்னது வழமையான நகைச்சுவை பாத்திரம். ஒரு 'கெட்டவனை' உயிருக்குயிராய் நேசித்து விட்டு பரிதவித்து நிற்கும் அளவில் மட்டுமே நாயகி பாத்திரமும் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது. மற்றப்படி அவளும் வாய்ப்புக் கிடைத்தால் தோழியின் வற்புறுத்தலுக்காக 'கொஞ்சூண்டு' மது குடித்துவிடக் கூடியவள். தமிழ் சினிமா நாயகி அது மது என்று தெரியாமலே குடித்து விட்டு வேடிக்கை செய்வது வரை மட்டுமே வளர்ந்திருந்தது. மற்றபடி முந்தைய

அறிவித்தபடி வெற்றி நடைபோடுகிறது 'மங்காத்தா.'

'மங்காத்தா' திரைப்படம் இரண்டு நிலைகளில் தமிழ்த் திரைவெளியில் ஒரு இடையீட்டைச் செய்ததாக கருத வாய்ப்புள்ளது. முதலும் முக்கியத்துவமானதுமான நிலை இதுவரையிலும் அசைக்க முடியாததாக இருக்கும் அறச் சிந்தனையான 'இறுதியில் நன்மை வெல்லும்' என்ற நிலைப்பாட்டை அதிர்ச்சிக்குள்ளாக்கி கலங்கடித்திருப்பது மற்றொன்று ஹாலிவுட் சினிமாவின் கச்சாப் பொருள்களையும், தமிழ் சினிமாவின் கச்சாப் பொருளையும் அதனளவில் சரியான கலவையொன்றில் இணைத்திருப்பது. இரண்டாவது நிலை ஏற்கனவே தொடங்கி விட்ட ஒரு போக்கின் அடுத்த காலகட்ட சினிமாக்களின் மதுக்கோப்பை ஏந்தும் பெண் குட்டைப் பாவாடை அணிந்த ஆங்கிலோ இந்தியப் பெண்ணாகவே இருந்திருக்கிறாள். 'மங்காத்தா' வின் நாயகி திரிஷா, சுடிதாரும், சேலையும் மட்டுமே அணிபவள். ஆனால் அப்பாவின் சூதாட்ட விடுதிக்கு 'நாற்பது வயது' காதலை அழைத்து வந்து அறிமுகம் செய்யும் திராணியுள்ளவள். நாயகிக்கும் அப்பாவின் தொழில் பற்றிய ஞானம் இருப்பதற்கு அனைத்துச் சாத்தியங்களும் உண்டு. வீட்டின் அலுவல அறையிலேயே தன் வில்லங்க வியாபாரத்தை நடத்துபவன் அவளது அப்பா. நாயகியின் தமிழ்க் கச்சாப் பொருளும் மேலோட்டமானதே.. அவள் 'ஒன்றும் தெரியாத பாப்பா'

இல்லவே இல்லை. பிரேம்ஜி அமரனும் பயத்தில் நடுங்கி 'வயிறு கலங்கி' விடும் தொடை நடுங்கி என்ற அளவில் மட்டுமே வழக்கமான தமிழ் சினிமா காமெடியன். மற்றபடி கணனி வித்தையில் ஜெகஜ்ஜாலா கில்லாடி. விரல் நுனியில் அவன் செய்யும் சித்துக்கள் அநேகம். நொடியில் போக்குவரத்து சிக்னல்களை இடையீடு செய்து குழப்பி விடவான். இறுதியில் மிக மோசமான நாயகன் கண்ணிலேயே 'கணினி வித்தை' காட்டி விட்டு டாலர்களோடு கம்பி நீட்டி விடும் வித்தகன். அசலான தமிழ் சினிமா காமெடியனாக இருந்திருந்தால் அவன் இறுதியில் நாயகனுக்கு உதவும் 'நண்பேன்டா' ஆகியிருக்க வேண்டும். ஆனால் இந்த 'மங்காத்தா' விளையாட்டில் அந்த விதி பொருந்தாது, ஆதலால் விபரீதமாக 'குண்டடிபட்டு காமெடி' பண்ணி செத்துப் போகிறான்.



இயக்குனர் வெங்கட் பிரபு ஒரு தொலைக்காட்சி பேட்டியொன்றில் பேசும்போது, கதைச் சுருக்கத்தை, அதாவது ஒன் லைன், இப்படிச் சொன்னார். ஐந்து கெட்டவர்கள் இருக்கிறார்கள், அவர்களில் ஒருவன் ரொம்ப ரொம்பக் கெட்டவன் என்பதே அது. அந்த ரொம்ப ரொம்பக் கெட்டவன் நாயகன் என்பதுதான் நடிகர் அஜித்தை உடனடியாக சரி சொல்ல வைத்ததாம். இதைப் பற்றி நம்மால் சொல்ல முடிவது ஒன்றே ஒன்றுதான். ஐந்து பேர் மட்டுமல்ல இந்தக் கதைக்களம் முற்றிலுமாகக் 'கெட்டவர்களை' மட்டுமே கொண்ட உலகம். அல்லது அவ்வுலகில் வாழும் மனிதர்களின் 'நல்ல பக்கம்' காட்டப்படவேயில்லை. இந்த உலகில் அன்பு, காதல், நட்பு, கடமை, நேர்மை, நம்பிக்கை என்பன போன்ற கொண்டாடப்படும் அறப்பண்புகள் அனைத்தும் அடித்து நொறுக்கப்பட்டு விடுகிறது. இறுதிக் காட்சியில்கூட எந்த நிலையிலும் கடமை தவறாத ஒரு நேர்மையான அதிகாரி வீழ்த்தப்படுகிறான். வீழ்த்தப்படும் அதிகாரி நீதிக்காகவும், தர்மத்துக்காகவும் சினந்து வெகுண்டெழும் 'மாமூல்' தமிழ் சினிமா நாயக வார்ப்பல்ல. ஒரு துணை நடிகருக்கும் சற்று கூடுதலான முக்கியத்துவம் வழங்கப்பட்ட ஒரு உப பாத்திரம் மட்டுமே. வேடிக்கை என்னவென்றால் 'தன் சினிமா வாழ்நாள்' முழுவதும் நீதிக்காகவும், தர்மத்துக்காகவும், தேசத்துக்காகவும் தன்னை அர்ப்பணித்துக் கொண்ட நடிகர் அர்ஜுன் இந்தப் படத்தில் 'மிகவும் கெட்டவன்' ஆகியிருப்பதுதான். திரைவெளியில் பெண்களை ஈர்க்கும் பொருட்டு சில்மிஷம் செய்வதைத் தவிர, வேறு எந்தவிதமான அதர்மத்தையும்(?) செய்யாத அர்ஜுன் இதில் தேச விரோத சக்தியாகி இருக்கிறார்.

'எத்தனை நாளைக்குத்தான் நல்லவனாகவே நடிப்பது' என்ற அதிருப்தியில் 'ரொம்ப ரொம்பக் கெட்டவன்' ஆகியிருக்கிறார் நடிகர் அஜித்குமார். ஏற்கனவே ஒன்றிரண்டு சினிமாக்களில் நல்லவன் / கெட்டவன் என்று தெளிவாக வரையறுக்கப்பட்ட பாத்திரங்களை ஏற்றிருக்கிறார் அஜித். அதில் 'வாலி' படத்தில் 'பிறன் மனை நோக்கா பேராண்மை' வாய்க்கப் பெறாமல், நன்மை வெல்லும் படிக்கு கொலையுண்டு போகிறார். 'வில்லன்' எனத் தலைப்பிடப்பட்ட சினிமாவில் 'வில்லன்' பாத்திரம் அசலான Robinhood வழிமுறைதான் தவறேயன்றி இலக்கு உன்னதமானதுதான். ஆனால் 'மங்காத்தா' நாயகன் அப்படியெல்லாம் குழப்பம் கொண்டவன் அல்ல. கரன்சி நோட்டுகளின் 'மணம்' தான் அவனுக்கு உட்சப்பட்சமான ஸ்கலிதத்திற்கு இணையான சுகத்தைத் தரவல்லது. அந்த 'உன்னத லட்சியத்தை நோக்கிய பாதையில் எதிர்ப்படும் காதல், நட்பு, நம்பிக்கை போன்ற இன்னபிற 'தடைகளை' இரக்கமின்றி கடந்து விடுவான்.

பணவெறி பிடித்து ஆட்டும் தன் கோர முகத்தை அவன் ரகசியமாக்குவதில்லை. தன் 'காதலியின் கண் முன்னால் திட்டமிட்டு அவளது தந்தையை விரையும் காரிலிருந்து வீசியெறிந்துவிட்டுப் போவதில் அவனுக்குத் தயக்கமில்லை. இறுதியில் 'நீதியை' கொன்றொழித்துவிட்டு 'அநீதியின்' வடிவமாய் எக்காளமிடுவதில்தான் அவனது நிறைவு. ஏற்கனவே தொகுத்துக் கொண்டதுபோல் எல்லாவிதமான அறப் பண்புகளையும் 'மங்காத்தா' காலாவதியாக்கிவிட்டது என்பதுபோல் தோன்றினாலும், அதிலும் ஒரு 'தர்மம்' தப்பிப் பிழைத்து விடுகிறது. அதுதான் நட்பு. ஆம், அத்தனை துரோகங்களுக்கிடையிலும் அர்ஜுன் அஜித் நட்பெனும் 'கற்பு' 'கடல் கடந்தும்' உறுதியாக இருக்கிறது. இதுதான் வெங்கட் பிரபு விட்டு வைத்திருக்கும் நம்பிக்கை ஒளி. திரையுலகில் தொடர்ந்து நண்பர்கள் வட்டத்திலேயே இயங்கி விடும் வெங்கட்பிரபுவுக்கு 'நட்பை' காவு கொடுக்க மனமில்லை போலும். ஒரு வேளை தற்போதைய தமிழ் சினிமாவின் புதிய போக்குப்படி 'மங்காத்தா 2' ல் அதற்கு வேட்டு வைக்கும் திட்டமேதும் இருக்கிறதோ என்னவோ.

விளையாட்டின் விதியே 'மீறல்தான்' எனும்போது எதுவும் சாத்தியம் தானே.

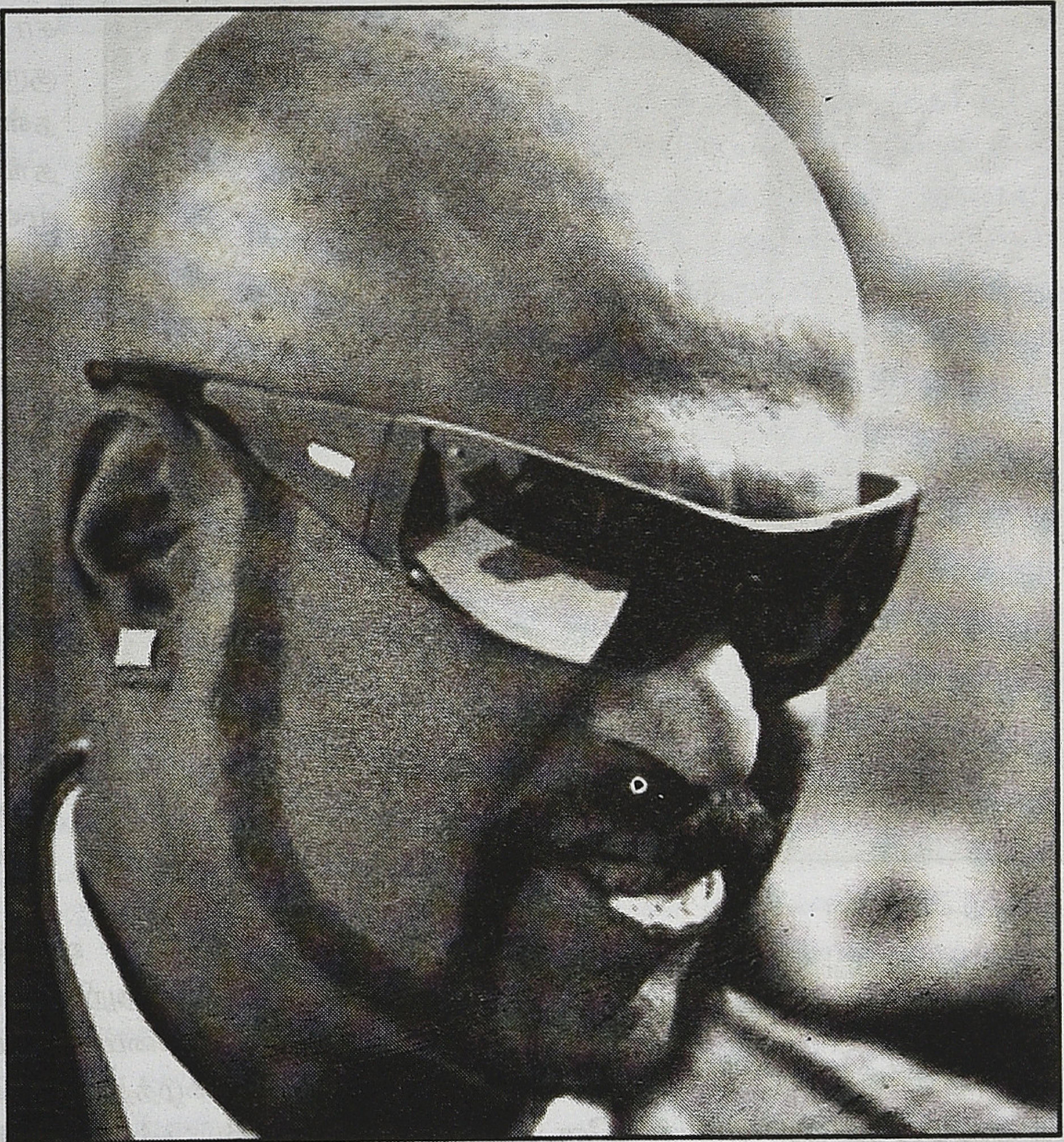
'மங்காத்தா' அடிப்படையில் ஒரு தீவிரமான ஹாலிவுட்பாணி சினிமாக்களின் பாதிப்பில் அல்லது அதன் மூலம் உந்துதல் பெற்று உருவான படம் என்பதில் இருவேறு கருத்துக்களில்லை. அதனளவில் அது ஒன்றும் கொண்டாடப்படுவதற்கான சினிமா என்பதுஇல்லை. ஆனால் அது வெளி வந்திருக்கும் காலச்சூழல் அதனை கவனத்திற்குரிய ஒன்றாக மாற்றுகிறது. சூழல் என்று நாம் குறிப்பிடுவது, ஊடகங்கள், குறிப்பாக காட்சி ஊடகங்களின், உந்துதல் பெற்று 'கிளர்ந்தெழுந்திருக்கும்' மத்திய தர வர்க்கத்தினரால் அடையாளப்படுத்தப்பட்டிருக்கும் சமூக வெளிதான். ஊடகங்களின் வீச்சு, நேற்றைய மத்திய தர வர்க்கத்தின் மனோபாவம் என்பதாக அறியப்பட்ட ஒன்று இன்று, ஒட்டு மொத்த சமூகத்தின் மனோபாவமாக மாறியிருப்பது போன்றதொரு தோற்றத்தை உருவாக்க முயன்றபடி உள்ளது. அதில் ஓரளவுக்கு வெற்றி கண்டு விட்டதாகக் கூடக் கொள்ளலாம். அடிப்படையில் அது உண்மை இல்லை என்ற போதும், பொருளாதார தாராளமயமாக்கலின் உப விளைவான 'நுகர்வு' இன்று சமூக வெளியின் அனைத்துத் தரப்பையும் ஆட்டிப் படைத்துக் கொண்டிருக்கிறது. 'நுகர்வு' கலாச்சாரத்தின் அகரப் பசிக்கு பலியானதென்னவோ சமூக விடுதலைக்கான சிந்தனைகளே. இந்த வெற்றிடத்தை நிரப்பப் புறப்பட்டிருப்பதே இன்றைய ஊழலுக்கு எதிரான அன்னா ஹசாரே, ராம்தேவ் கூட்டணிகளின் ஒழுக்க சிந்தனை. ஊழல் புற்றுநோயின் அடிப்படைகளைப் பற்றிய அக்கறையின்றி அதன் Symptom களை அழிக்கும் முயற்சியே இவை. சட்டம் ஒழுங்கு பேணப்பட வேண்டும் என்பது நியாயமான கோரிக்கையாக இருக்கலாம். ஆனால் நிவாரணம் கோருபவன் குரலெழுப்பக் கூடாது என்பது எப்படிச் சரியாக இருக்க முடியும். சமூகவெளி அதிர்வுக்குள்ளாவதை சட்டம் ஒழுங்கு பிரச்னையாக மட்டும் பார்த்து அதை நசுக்கி விடுவதே சிறந்த நிர்வாகம் என்பது மத்திய தர வர்க்கத்தின் அசைக்க முடியாத நம்பிக்கை. இன்று இந்த அணிக்குத் தலைமை ஏற்றிருப்பவர்கள் கார்ப்பரேட் புனிதர்களும், என்.ஜி.ஓ.க்களும் திரைப்பட நட்சத்திரங்களும். இந்த சுயபரிசீலனையற்ற நடைமுறையில் இந்தக் கூட்டணியின் தீராத கோபம், அவர்களின் ஒழுக்கம் மற்றும் விதி மீறல்களை தங்களுக்கு சாதகமாக மாற்றி கையூட்டு வாங்கி விடும் அதிகாரி மற்றும் அரசியல்வாதிகள் மீதுதான். இறுதியில் யார் முதுகிலும் அழுக்கில்லாமல் இல்லை என்று வெளிப்படும்போது உருவாகும் நம்பிக்கை வரட்சியே மங்காத்தாவின் சாராம்சமாக உள்ளது.

'மங்காத்தா' ஒரு அயோக்கியர்களின் உலகம். அங்கு யாரும் யாருக்கும் நம்பிக்கையானவர்கள் இல்லை. பணம், அதன் மணம்தான் ஆட்டுவிக்கும் சக்தி. திரைப்படத்தின் பிரதான பாத்திரம் ஏற்றிருக்கும் அஜித் கரன்சி மணத்திற்காக மட்டுமே வாழ்பவர். இளைஞர்கள் முதல் கிழவர்கள் வரை, குமரிகளும், குடும்பப் பெண்களும் அனைத்து அதர்மங்களையும அனுசரித்தபடி வாழபவர்களே. சுருங்கச் சொல்வதானால் குற்றவாளிகளாக குற்றவாளிகளோடு, குற்றத்தில் உழலும் உலகத்தின் குறுக்கு வெட்டுத் தோற்றமே 'மங்காத்தா'. அங்கு நீதியும் ஒரு அநீதியே. அநீதியின் வழியாகவே நீதி செயல்படுத்தப்படுகிறது. குற்ற உடல்கள் கொக்குகளைப் போல் சுட்டு வீழ்த்தப்படுகின்றன. வென்று விட்டதான குற்ற உடல்கள் அகங்காரமாய்ச் சிரிக்கின்றன, அநேகமாக அது வீழ்வதற்கான தருணத்திற்கு முன்னரான விநாடிகளாக இருக்கக்கூடும். திரைப்படம் முடிந்து விடுவதால் அவர்களின் மரணம் தள்ளிப் போடப்படுகிறது. அவ்வளவே.

'மங்காத்தா' திரைப்படத்தின் ஒரே அனுதாபத்திற்குரிய பாத்திரமாகத் தெரிவது அதன் நாயகியான திரிஷா ஏற்றிருக்கும் பாத்திரம் மட்டுமே. அவளுக்கு இழைக்கப்படும் அநீதி மட்டுமே பார்வையாளனை சலனப்படுத்தும் சாத்தியம் கொண்டது. அவளது நிலை 'ஆரண்ய காண்டம்' சப்பையினைப் போன்றது. ஒரே ஆறுதல் இவள் உயிரோடு விட்டு வைக்கப்படுகிறாள் என்பதுதான். இவர்கள் அனுதாபத்திற்குரியவர்கள். ஆனால் வாய்ப்பு கிடைத்திருந்தால் எந்தவிதமான அநீதிக்கும் துணை போயிருக்கக்கூடியவர்கள். அவர்களொன்றும் அவர்களைச் சுற்றி நிகழும் அக்கிரமங்களுக்கெதிராக

போராடி மடிந்தவர்களில்லை. அதனுடன் சமரசம் செய்து கொண்டு வாழ்ந்து துரோகத்தால் வீழ்ந்தவர்கள். வாய்ப்புக் கிடைக்காத எல்லோரும் புனிதர்களே. குற்றப்பாதையிலிருந்து விலகி நடப்பவர்களில் பெரும்பான்மையினருக்கு அது உடனடியான தேர்வல்ல. விளைவுகள் குறித்த அச்சங்களும், வெளிப்பட்டுவிடும் என்ற பயமுமே குற்றத்திலிருந்து விலகுவதற்கான உந்துசக்தி.

பொருளாதார தாராளமயமாக்கலும், வளர்ச்சி பற்றிய பதை பதைப்பும், உற்பத்தி குறியீட்டுப் புள்ளி ஒன்பது மேல் இருக்கிறது என்ற பெருமிதமும் தானே, இன்றைய ஊழல் மயத்திற்கான அடிப்படைக் காரணங்கள், அந்நிய முதலீடு ஒன்றே இந்தியாவின் விமோசனத்திற்கான ஒரே மார்க்கம் என்ற பஜனைதானே இந்தியப் பணமே மொரிஷியஸ் தீவுகளின் டுபாக்கூர் கம்பெனிகளின் வழி இந்தியா திரும்பி IPL அணிகள் உருவாக வழி வகுத்தது. சோம்பேறி விளையாட்டாகவும், அது தொடர்பிலான சூதாட்டமாக மட்டும் செயல்பட்டு வந்த கிரிக்கெட் இன்று தேசியத் தொழிலாகி விட்டது எப்படி என்று பரிசீலிக்கவேண்டும். அதன் தொடர்பில்தானே இப்போது மாபெரும் மங்கத்தா விளையாட்டு நடக்கிறது.



ஊழல் என்பதை போலிஸ்காரன், அரசு அலுவல ஊழியன் ஆகியோர் வாங்கும் லஞ்சமாகவும் அரசியல்வாதிகள் அடிக்கும் கொள்ளையாக மட்டும் புரிந்து கொண்டதன் விளைவுதானே, கோடிக் கணக்கில் வரி ஏய்ப்புச் செய்யும் நடிகனை துணிச்சலாக ஊழலுக்கெதிரான மேடையேற வைக்கிறது. அனுமதியின்றி உத்தரவாதமற்ற பட்டப் படிப்புகளை வழங்கி கொள்ளையடிக்கும் நபர் ஒருவர் ஊழலுக்கெதிராக பேசுவதை அனுமதிக்கிறது. கார்ப்பரேட் புனிதர்கள் தயவிலும், அவர்களின் துண்டுதலிலும் தானே ஊழல் எதிர்ப்பு. ஊழல் எதிர்ப்பு மூளை செயல்பட போர்டு நிறுவனம் நாலு கோடி ஏன் தருகிறது. நூற்றுப்பத்து கோடி இந்தியர்களின் ஆன்மாவாகச் செயல்படும் உரிமையை யார் இவர்களுக்குத் தந்தது. அரசியல் சாசனத்தின் அடிப்படைகளையே ஆட்டி பார்க்கும் வல்லமை எங்கிருந்து வந்தது. தங்களைப் புனிதர்களாக அறிவித்துக் கொண்ட கூட்டம், இந்திய பாராளுமன்றத்தைவிட அதிகாரம் படைத்தவர்களாக ஆக நினைப்பது எங்ஙனம். இந்தப் புனிதர்கள் தானே இட ஒதுக்கீட்டுக்கு எதிராக திறமையை முன் வைப்பவர்கள். அதிகாரப் பரவலாக்குதலுக்கெதிராக மத்தியில் அதிகாரக்குவிப்பை ஆதரிப்பவர்கள். துணிச்சலாக அர்விந்த் கேஜரிவால் சொல்கிறார் : சட்ட வரைவுக் குழுவில் SC/ST அமைச்சரைச் சேர்த்துக் கொள்ளுங்கள் என்று; அப்படியானால் சிவில் சொஸைட்டியில் SC/ST கள் கிடையாது என்பதுதானே அர்த்தம். பத்து வருட அரசுப் பணியில் ஆறு ஆண்டுகள் சம்பளத்துடன்கூடிய ஆய்வுப் படிப்பைச் மேற்கொண்டுவிட்டு, அரசுப் பணியிலிருந்து அந்த படிப்பைப் பயன்படுத்தி உழைக்காமல், பதவியைத் துறந்துவிட்டு என்.ஜி.ஓ. நடத்துபவர் செய்வது தவறு இல்லையா. அந்த வாய்ப்பு எதற்காக வழங்கப்பட்டதோ அதைச் செய்யத் தவறுவது குற்றமில்லையா. எந்தவிதக் கொள்கைக் கோட்பாடுமற்று தான்தோன்றியாய் பேசித் திரியும் ஒரு முதியவரின் பாசிச முகம் தானே ஊழல் எதிர்ப்பு. இருபத்து ஐந்து ஆண்டுகளாக உள்ளாட்சித் தலைவரை நியமித்து வரும் நபர் சட்டப்படி குற்றவாளிதானே. புலால் உண்பவர்களை தடை செய்து 'புனிதர்களாக்கும்' முயற்சி அராஜகமானது இல்லையா. இந்த விதமான போலிப் புனிதர்களின் புனித நாடகத்திற்கு எதிரானதுதான் திருட்டையும், மொள்ள மாறித் தனத்தையும், துரோகத்தையும், கடமை தவறுதலையும் பட்ட வர்த்தமாகக் காட்டும் 'மங்காத்தா'. இந்தப் பித்தலாட்டக்காரர்கள் ஒளித்து வைக்க முயலும் கார்ப்பரேட் ஊழல்களையும், கிரிக்கெட் சூதாட்டங்களையும் வெளிச்சம் போட்டு காட்டுகிறது 'மங்காத்தா.' சட்டத்தினால் ஊழலை ஒழித்துவிட முடியும் என்ற வாதத்துக்கு சம்மட்டி அடி கொடுக்கிறது இத்திரைப்படம். அதிகாரம், அளவற்ற அதிகாரம், எப்போதும் மக்களுக்கெதிரானதாகத் தான் செயல்படும்.

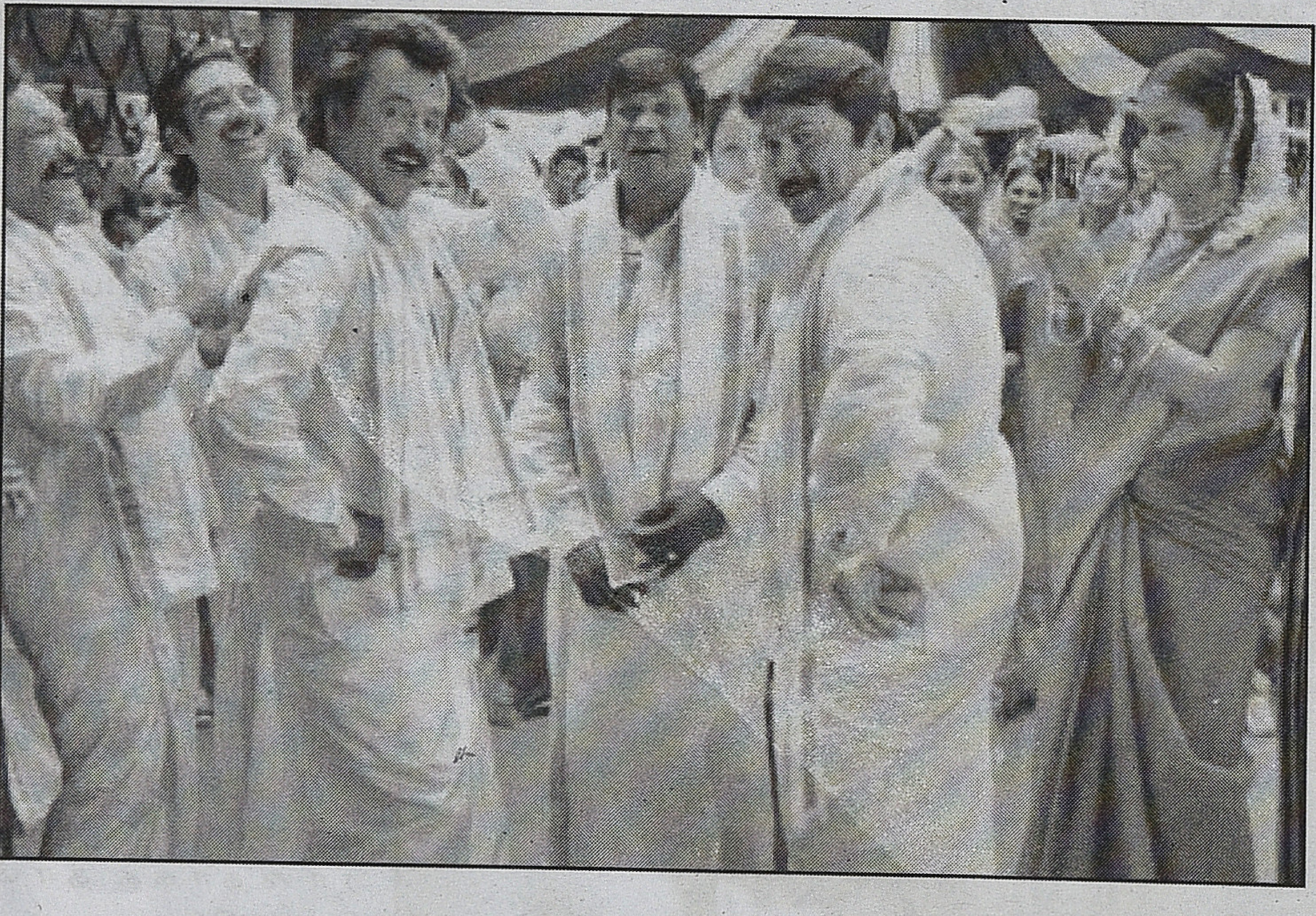
கதாநாயகனும், வில்லனும்

கதாநாயகனைவிட வில்லனே கவர்ச்சிகரமானவனாய் ஆகிவிடுவது சாத்தியமே. அநேகமான நேரங்களில் கதாநாயகர்களின் வில்லத்தனங்களே' பெரிதாகக் கொண்டாடப்படும். எம்.ஜி.ஆர். சிவாஜி யுக நாயக பாவங்கள் தெளிவான வரையறைகளைக் கொண்டிருந்தன. சிவாஜி வகை நாயகர்கள் அநீதியின் பிடியில் சிக்கிச் சிதைவதையும், அல்லலுறுவதையுமே கதைக் களமாக்கினர். சிவாஜி வகை கதைக் களங்களில் அநீதிக் கெதிரான போரில் நாயகனின் பங்களிப்பை விட 'தர்மத்தின்' பங்கு பெரிதாக இருக்கும். அதாவது நீயின் நேசக் கரம், கடவுளின் அருள் வடிவில் அல்லது மனித தியாகத்தின் வழியாக வந்து சேரும். நீதியை நிறுவிய பெருமை

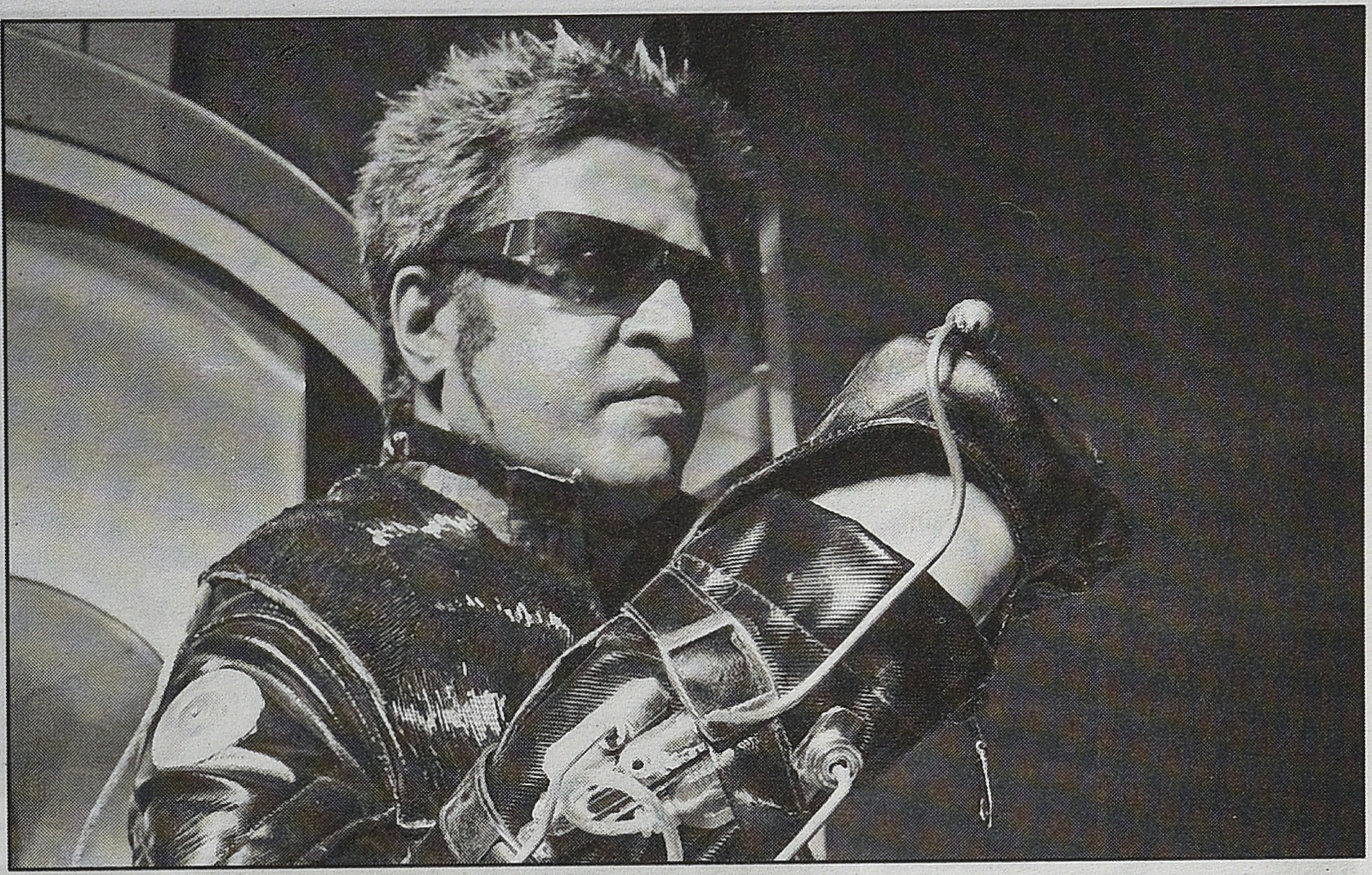
முற்றிலுமாக நாயகனைச் சேராது. அவன் ஒரு கருவியாக மட்டுமே இருந்திருப்பான். நாயகனைவிட 'காலம்' பெரும் வினையாற்றும் சக்தியாகச் செயல்படும். காலத்தையும், சூழலையும் தன் கட்டுப்பாட்டுக்குக் கொண்டு வந்து, வீழ்ந்து கிடப்பவரை உயர்த்தும் நேசக்கரமாக நீள்பவர் எம்.ஜி.ஆர். அநீதியின் கொடூரத்தை வன்மமாய் தண்டித்து, நீதியின் வழக்கு திரும்புவதற்கான காரணரும் அவராகவே இருப்பார். ஆனாலும் தண்டனைகளும் அதை வழங்கும் வழிமுறைகளும் நீதியானதாகவே இருக்கும். தர்மத்தை நிலைநாட்ட அதர்மத்தை ஒரு போதும் சார்ந்திருக்க மாட்டார். அதற்குப் பின்னரான நாயகர்கள் 'கதை' நாயகர்களாக இருந்தார்களேயன்றி 'கதாநாயகர்கள்' அல்லர். ஒரு சில விதிவிலக்கான கதைக்களங்களும், நாயகர்களும் இருந்திருக்கலாம், மற்றபடி இதுவே பொது விதி. எம்.ஜி.ஆர். சிவாஜி யுகம் தொட்டே இதுபோன்ற நாயகர்களின் இருப்பு தொடர்ந்துபடி இருக்கிறது என்பதுதான் இன்னும் சரியான கருதுகோள். இதன் மாதிரிகளாக எஸ்.எஸ்.ஆர். ஜெமினி கணேசன், முத்துராமன், ஏவி.எம். ராஜன் போன்றோரைச் சொல்லலாம். ஜெய்சங்கர், ரவிச்சந்திரன் போன்றோர் இரண்டும் கெட்டான் வகைமையைச் சேர்ந்தவர்கள்.

இயக்குனர்களின் யுகமாக கருதப்படும் பின் எழுபதுகளே 'கதாநாயக' பாவத்தை முற்றிலுமாக மறுசீரமைப்பு செய்த காலம். அதன் தொடக்கப்புள்ளியாகக் கருதக்கூடிய 'பதினாறு வயதினிலே' சப்பாணியைக் நாயகனாக்கியது. 'கதை' நாயகனையே முற்றிலும் அநீதியானவனாக, வில்லனாக காட்டிய 'உதிரிப்பூக்கள்' திரைப்படமும் இந்த யுகத்தின் மற்றொரு மைல்கள். ஏற்கனவே சிவாஜி காலத்து திரும்பிப்பார் படமும் இந்த எதிர்மறை நாயகனுக்கு மற்றுமொருவகையில் முன்னோடி எனலாம்.

ஆனால் அடிப்படையில் நிகழ்ந்திருக்கும் மாற்றம் கவனத்திற்குரியது. அன்றைய நாயகன் தண்டிக்கப்படுகிறான். இன்றைய நாயகன் வெற்றிக் களிப்பில் மிதக்கிறான். எப்படி நேர்ந்தது இந்த ரஸவாதம். ஏறத்தாழ முப்பதிற்கும் சற்று கூடுதலான ஆண்டுகளில் தமிழ்த்திரை நாயகனின் உருமாற்றம் இந்தப் புள்ளியை வந்தடைந்துள்ளது. இந்த மாற்றம் ஒரு தொடர் நிகழ்வின் இன்றைய புள்ளி மட்டுமே. எழுபதுகளின் இறுதியில் வெளிச்ச ரேகையாகத் தோன்றிய நாயக பாவத்தின் வீழச்சியை, தூக்கி நிறுத்திய பங்களிப்பு ரஜினி கமல் திரைப்படங்கள் செய்த பேருதவி. ஏவி.எம்.மின் ஆசியுடன் 'முரட்டுக்காளை'யாகவும், 'சகலகலாவல்லவன்' ஆகவும் மாறிப் போனார்கள். மீண்டும் தொடங்கியது தர்மத்துக்கும், அதர்மத்துக்குமான போர். ஆனால் அநீதியை வென்றெடுக்க இந்த நாயகர்கள் அநீதியையே வழிமுறையாகக் கொள்ளத் தயங்காதவர்கள். ஆனாலும் அவர்கள் பல வேலைகளில் அந்தச் செயலுக்காக வெட்கப்படுபவர்களாக அல்லது சட்டத்தின் கையில் அறிவுரை முதல் சிறு தண்டனை வரையிலானதைப் பெறுபவர்கள், அவர்கள் கைக்கொள்ளும் அதர்மமான வழிமுறைகளும் இறுதியில் தர்மத்தை உறுதி செய்வதற்கான பயன் விளைவுகளையே உருவாக்கும். சட்டத்தைக் கையிலெடுத்துக் கொண்டு அநீதியின் சார்பானவர்களை காக்கை குருவிகளைப் போல சுட்டுத் தள்ளி விட்டு, சட்டத்திடம் தங்களை ஒப்புவிப்பதன் மூலம் அதனை (சட்டத்தை) மகிமைப்படுத்தி விடுவார்கள்.



நல்லவன் கெட்டவன், கதாநாயகன் வில்லன் என்ற இருமைப் பண்பை குழப்பி அதன் அடிப்படைகளை இடம் மாற்றி ஒரு புதுப் பாதையைக் கட்டமைத்த படமாக மணி ரத்னத்தின் 'நாயகன்' திரைப்படத்தைக் கொள்ளலாம். அந்த நாயகன், ஹாலிவுட்டிலிருந்து தமிழுக்கு இறக்குமதி செய்யப்பட்டவன். ஆனால் அவனுடைய இந்திய வடிவ மாதிரிகள் ஏற்கனவே நிஜ உலகில் உலவி வந்தனர். அவர்கள் நிழல் மனிதர்களாக அறியப்பட்டிருந்தார்கள். பார்வைக் கோணத்தை மாற்றியமைத்ததன் மூலம் அவர்களை 'நாயக' பாவத்திற்குள் அழைத்து வந்தார் மணிரத்னம். இவர்கள் 'கெட்டவர்'களில் 'நல்லவர்'கள். 'சும்மாக்காச்கம்' தமிழ் நாயகர்கள் செய்து பார்க்கும் 'அநீதி'யை தொடர்ந்து செய்து, பயன் விளைவாக ஒருசில நன்மைகளை உருவாக்குபவர்கள். "அவர்களை நிறுத்தச் சொன்னால் இவர்கள் நிறுத்தி விடுவார்கள்." 'அவர்கள் சட்டத்தின் சந்துபொந்துகளுக்குள் ஒளிந்து கொண்டு அல்லது அதன் துணை கொண்டு அநீதியை நிகழ்த்துபவர்கள். 'இவர்கள்' சுதர்மத்தால் வழி நடத்தப்படுபவர்கள். இவர்களின் தர்மம் காலமும், சூழலும் தீர்மானிக்கும் வழியில் பரிபாலனம் செய்யப்படும். இந்த நாயகவகை மாதிரிதான் இதற்கு பின்னரான அனைத்துக் கதாநாயகர்களுக்குமான Prototype ஆனது. அதன் பல்வேறு பரிமாணங்களில் நாயகர்கள் உருவானபடி இருந்தார்கள். இந்த வகை மாதிரியின் பிரதான நாயகன் ரஜினி.



ரஜினிக்கான முழுமையான வகைமாதிரியை கட்டமைத்த திரைப்படம் 'பாட்ஷா'. 'பாட்ஷா' திரைப்படத்தின் நாயக வடிவம் என்றென்றைக்கும் செலாவணி ஆகக் கூடியதே. எம்.ஜி.ஆருக்குப் பிறகு தமிழத் திரையுலகின் அசைக்க முடியாத நாயகனாக விளங்குபவர் ரஜினி மட்டுமே. எம்.ஜி.ஆருக்கு 'மதுரையை மீட்ட சுந்தர பாண்டியன்' மிகப்பெரிய தோல்வியைக் கொடுத்தது என்றால், ரஜினிக்கு 'பாபா' திரைப்படம். 'பாபா' திரைப்படத்தின் தோல்வி ரஜினியை முற்றிலுமாக நிலை குலையச் செய்து விட்டது. ரஜினி என்ற மந்திரம் செலாவணி ஆகவில்லை. ஆழந்த அமைதிக்குப்பிறகு தேர்வு செய்தபடம் 'சந்திரமுகி'. முதல் முறையாக ஒரு பெண் பிரதான பாத்திரத்தின் பெயரில் ரஜினி படம். 'பாண்டியன்', 'வீரா', 'முத்து' 'அருணாச்சலம்', 'அண்ணாமலை' என்ற நீண்ட பெயர் பட்டியல் முடிவுக்கு வந்தது. 'சந்திரமுகி' திரைப்படத்தில் ரஜினியை மீறி ஜோதிகாவும், வடிவேலும் பிரகாசித்தனர். ஆனாலும் ரஜினியின் அத்யந்த ரசிகர்களை 'வேட்டையன்' பாத்திரம் நிறைவு செய்தது. 'முன்னாள்' வில்லன் ரஜினி 'வேட்டையனாக' தூள் கிளப்பினார். ரஜினி எனும் நடிக ஆளுமையில் வில்லத் தனத்துக்கு இருக்கும் மாபெரும் பங்கு மறுபடியும் ருசுவானது (முதல் முறை வெளிப்பட்டது 'பாட்ஷா'வில்). ரஜினியும் தனக்கான மாதிரியை கண்டடைந்தார். சிவாஜியில் CAMEO ரோலான 'மொட்டை பாஸ்' கடைசிவரை ரகசியமாகக் காக்கப்பட்டு, திரையில் வெளிப்பட்டு ரசிகர்களை மகிழ்ச்சியில் ஆழ்த்தியது. அதே ரஜினி ஷங்கர் கூட்டணியில் உருவான 'எந்திரன்' திரைப்படத்தில் வில்லன் பங்கே வெற்றிக்கு பிரதானமான காரணமானது.

ரஜினியை தனது மானசீக குருவாகக் கருதும் அஜித்குமார் அவரது பாணியை பின்பற்றுவதில் வியப்பொன்றும் இல்லை. அவரும் நீளமான தோல்விப் படங்களுக்குப் பிறகே இங்கு வந்து சேர்ந்திருகிறார். இதற்கு முன்னரான அவரது வெற்றிப் படங்களான 'வரலாறு' மற்றும் 'வில்லன்' போன்ற திரைப்படங்களும் எதிர்மறையான பாத்திரப் படைப்புகளைக் கொண்டவையே. மங்காத்தாவின் வெற்றி இதை உறுதி செய்து விட்டது. அப்படியானால் இனி 'நீதி' கதைகள் இங்கு செலாவணி ஆகாதா? தமிழ் சினிமாவின் அனைத்து வகை நாயக பாவத்தையும் கடுமையாகக் கிண்டலடித்த 'தமிழ்ப்படம்' எப்படி அவ்வளவு பெரிய ஆதரவைப் பெற்றது. நகர்ப் பகுதிகளில் குறிப்பாக பெரு நகரங்களில் அத் திரைப்படம் பெற்ற வெற்றி எதையோ உணர்த்த முயல்கிறது. சாகச நாயகன் மீதான சலிப்பு வெளிப்படையாகத் தெரிகிறது. நடிகர் விஜய் போன்றவர்களின் தொடர் தோல்வி உணர்த்துவது அதைத்தான். 'ரொம்ப நல்லவனான' நாயகன் நம்ப முடியாதவன். அவனது சாகசங்கள் அலுப்ூட்டுகின்றன. வேலாயுதங்களின் சூலாயுதங்கள் போணியாவதற்கு வாய்ப்பு குறைவாகவே இருக்கிறது. தமிழ் திரைவெளியில் உத்வேகத்துடன் செயல்படும் இளைஞர்கள் வாழ்வை உற்றுப் பார்க்கத் தொடங்கியிருக்கின்றனர். திரைக்கதையின் வெற்றி அதன் விரிவில், Detailing ல் ஒளிந்திருக்கிறது. வாழ்வின் அசல் தருணங்களைத் தேடியபடி இருக்கும் கண்களில் அதன் பேதங்களும், சறுக்கல்களும் பதிவானபடி இருக்கின்றன. அவற்றை பதிவு செய்யும் போது காட்சிகள் வலிமை பெறுகின்றன. புதிய கதைக் களங்களும், அதில் புதிய மனிதர்களும், அவர்கள் வாழ்வின் அபூர்வமான தருணங்களும் காட்சியாகின்றன. மதுரையின் இருட்டுச் சந்துகளில் 'ஆளைத் தூக்குவதற்கு ஆலோசனை செய்கிறார்கள். வடசென்னையின் இருட்டு மூலையில் ஸ்கெட்ச் போட்டபடி ஒரு கூட்டம் நகர்கிறது. இவர்களது வாழ்வு சுதர்மம் சார்ந்தது. மாலை நேர பிரசங்கங்களிலும், ஜெபக் கூட்டங்களிலும் 'உபதேசிக்கப்படும்' நீதிகள் இவர்களைக் கட்டுப்படுத்தாது. இவர்கள் நட்புக்காக ஓடும் ஆட்டோவில் கழுத்தை அறப்பார்கள். அன்புக்காகவும், காதலுக்காகவும் அறுபட்டுச் சாவார்கள். ஜிம் பாய்களின் சாகச விளையாட்டல்ல இவர்கள் வாழ்வு. வன்புணர்ச்சி செய்தவனையும், வழித் துணையையும் ஒருசேர சுட்டுத் தள்ளிவிட்டு பணத்துடன் கம்பி நீட்டுவாள் இந்த உலகின் பெண். மாற்றுக் கதைக்களங்களுக்கான தேடலில் நீதிக் கதைகள் ஓரங்கட்டப்படும். புதிய கதைக் களங்கள் சொல்லும் 'நீதி' விஷயமானதாகவும், சில வேளைகளில் விபரீதமானவையாகவும் இருக்கக்கூடும். பொறுத்திருந்து பார்ப்போம்; ஆட்டத்திற்கு விதிமுறைகள் இல்லை என்ற ஆபத்தான, அதே சமயம் இக்காலத்திற்குத் தேவையான புரிதல் எங்கெல்லாம் கொண்டு செல்கிறது என்று.

விளம்பரங்களின் பின்னால்...

ஏவிஎம் விளம்பரப் பிரிவு நிர்வாகி எஸ்.பி.அர்ஜுனன் நேர்காணல்

ஒரு நிறுவனத்தின் ஆதாரமாக இருப்பது பல்வேறு அர்ப்பணிப்பு உணர்வு மிக்க மனிதர்களே என்பதற்கு உதாரணமாக இருப்பவர் திரு.எஸ்.பி.அர்ஜுனன். ஏ.வி.எம் நிறுவனத்தில் 1946ஆலிருந்து பணிபுரியும் இவருடைய எண்பதாம் ஆண்டு நிறைவு விழாவை ஏ.வி.எம் நிறுவனமே திரு. ஏ.வி.எம்.சரவணனின் முன்முயற்சியில் விழா எடுத்து கொண்டாடியது. இவரைப் பற்றிய குறிப்புகள் சரவணனின் நூல்களில் இடம்பெற்றுள்ளன. உதாரணமாக சினிமா உலகின் "செண்டிமண்ட்" அடிப்படையில் "முந்தானை முடிச்சு" என்ற படப்பெயரில் எட்டு எழுத்துக்கள் இருந்ததை சரிசெய்யும் விதமாக "மு" என்ற எழுத்தை பெரிதாகப் போட்டு இரண்டு வார்த்தைகளும் மேலும் கீழுமாக அந்த எழுத்தை அடுத்து வருமாறு செய்தவர் அவர். ஒரு "மு" தவிர்க்கப்பட்டதால் எழுத்துக்கள் ஏழாகி விட்டன. மற்றொரு சமயம் "எஜமான்" எதிர்பார்த்த வசூலை தராத போது ஒரு பெண் தன் மணவாழ்க்கையை முடிவு செய்ய எஜமான் படம் வழிகாட்டியதாக எழுதியதும் அந்தப்பெண்ணை நேரில் சென்று சந்தித்து அவர் கடிதத்தை விளம்பரமாக வெளியிட அனுமதி பெற்றவர் அர்ஜுனன் என்கிறார். இப்படியாக பல சமயங்களில் முக்கியமான தீர்வுகளை அளித்தவரைப் பற்றி "முயற்சி திருவினையாக்கும் நூலில் சரவணன் சொல்வதுதான் மிகவும் முக்கியமானது. ஒரு நாள் அவரை கூப்பிட்டு உங்களுக்கு நான் ஏதாவது செய்ய வேண்டும் போல் இருக்கிறது. என்ன செய்ய வேண்டும் என்று கேட்கும்போது, அர்ஜுனன் அவர்கள் எனக்கு கொடுக்கப்படும் சம்பளமே எனக்கு நிறைவாக இருக்கிறது. உங்களுக்கு கண்டிப்பாக எனக்கு ஏதாவது தரவேண்டுமென்றால் யாரும் உபயோகிக்காத பழைய ரேடியோகிராம் இங்கே இருக்கிறது. அதை வேண்டுமானால் எனக்குக் கொடுங்கள் என்று சொன்னவர் அவர் என்று குறிப்பிடுகிறார், இப்படியாக ஒரு அபூர்வமான மனிதரான அர்ஜுனன் அவர்களுடன் ஒரு நேர்காணல்.

நேர்காணல் செய்தவர்கள் : ராஜன் குறை, வசந்தகுமாரன்

கேள்வி: நீங்கள் திரைப்படத்துறைக்கு வந்ததிலிருந்து துவங்கலாமா?

அர்ஜுனன்: 1946 பிப்ரவரி இரண்டாம் தேதி நான் சென்னைக்கு வந்தேன். அதற்கு முன்னால் நான் தென்காசியில் என் மாமா வீட்டில் தங்கியிருந்து மாஜிஸ்டிரேட் கோர்ட்டில் வேலை பார்த்துக்கொண்டிருந்தேன். அதைவிட்டுவிட்டு நான் சென்னைக்கு வந்தேன். அதற்குக் காரணம் என் சிஸ்டர் இன்லா, டி.எஸ்.பகவதி என்று ஒரு பின்னணிப்பாடகராக இருந்தார். அவர்கள் ஏ.வி.எம் ஸ்டுடியோவில் பதினைந்து ஆண்டுகள் பணியாற்றினார்கள். அவர்களுக்கு வீட்டில் துணையாக இருக்க வேண்டும் என்று என்னைக் கூப்பிட்டு அனுப்பினார்கள். நான் வந்தேன். அப்போது சாந்தோமில் சவுத் ஸ்டிரீட் என்று இருந்தது. அங்கே ஏ.வி.எம் அலுவலகம் இருந்தது. வேதாள உலகம் படம் எடுத்துக்கொண்டிருந்தார்கள். நியூடோன் ஸ்டுடியோவில் ஒரு இடம் வைத்துக்கொண்டு படம் தயாராகிக்கொண்டிருந்தது. ஆனால் ஏ.வி.எம்மின் விருப்பப்படி விரைவாக தயாரிப்பு நடக்கவில்லை. எனவே அவரே சொந்தமாக ஸ்டுடியோ வைக்கவேண்டும் என்று விரும்பினார். ஆனால் சென்னையில் evacuation நேரமாக இருந்ததால் மின்சாரம் கிடைக்கவில்லை. அதனால் காரைக்குடி பக்கத்தில் தேவகோட்டை ரஸ்தாவில் ஒரு இடம் கிடைத்தது. மின்சாரமும் மீனாட்சி சுந்தரேஸ்வரர் கார்பரேஷன் என்ற கம்பெனி தருவதாகச் சொன்னது. அவர்கள்தான் மின்சார விநியோகம் செய்து வந்தார்கள். அந்த இடம் தேவகோட்டை ஜமீந்தாருடையது. அங்கேயே ஆர்ட்டிஸ்டிகள், ஊழியர்களுக்கெல்லாம் இருப்பிடம் தரப்பட்டது. பல குடிசைகள். அங்கேதான் நான் பணியில் சேர்ந்தேன். 1946ஆம் ஆண்டு மே மாதம் ஆறாம் தேதி ஏ.வி.எம் நிறுவனத்தில் அலுவலகப் பணியாளராக நியமிக்கப்பட்டேன். முதலில் ரிக்கார்டுகளை தயாரிப்பது, ஃபைல்களை உருவாக்குவது போன்ற அலுவலக வேலைகளை பார்த்தேன். நாங்கள் ஐந்தாறு பேர்கள்தான் அப்போது செட்டியாரிடம் வேலை செய்தோம்.

கேள்வி: அப்போது எந்த படம் தயாரிப்பிலிருந்தது?

அர்ஜுனன்: வேதாள உலகம் தயாரிப்பு நீண்டு கொண்டிருந்ததால், நடுவில் வேறொரு படம் எடுக்க நினைத்தார் செட்டியார். நாம் இருவர் நாடகம் நடந்துகொண்டிருந்தது. அதைப் பார்த்தார். பிடித்துப்போய் அதை படமாக்க முடிவு செய்து ப.நீலகண்டனிடமிருந்து உரிமையை வாங்கினார். அந்த நாடகத்தில் நடித்தவர்களையே பெருமளவில் போட்டு படமெடுக்க முடிவானது. எஸ்.வி.சகஸ்ரநாமம் கூட நடிப்பதாக இருந்தது. அவரால் கம்பெனியை விட்டுவிட்டு வரமுடியவில்லை. டி.ஆர். மகாலிங்கம் நடித்தார். அவர் ஸ்ரீவள்ளி படத்திலிருந்து செட்டியாரிடம் தொடர்பு கொண்டவர். அந்த நாடகத்தில் முக்கியமான விஷயம் பாட்டுக்கள். சுதந்திரம் பெறப்போகும் சமயமாதலால் பாரதியின் பாட்டுக்களையே படத்திலும் பயன்படுத்தவேண்டும் என்று நினைத்தார் செட்டியார். சுராஜ்மல் அண்ட் சன்ஸ் என்ற வைர வியாபாரிகள் பாரதியார் பாடலின் உரிமையை வைத்திருந்தார்கள். பாரதியாரின் சொந்தக்காரர்களிடமிருந்து மிகக் குறைந்த விலைக்கு வாங்கி வைத்திருந்தார்கள், அவர்களுடைய ரிக்கார்டிங் கம்பெனிக்காக வாங்கியிருந்தார்கள். அதை அவர்கள் பயன்படுத்தவும் இல்லை. அவர்களிடம் எந்த விலையாயிருந்தாலும் வாங்கிவிடலாம் என்று செட்டியார் எதற்குமிருக்கட்டும் என்று பத்தாயிரம் ரூபாய் எடுத்துக்கொண்டு போயிருந்தார். விற்க வந்தவர் எடுத்தவுடனேயே பத்தாயிரம் ரூபாய் கேட்டார். இந்த வரையில் கேட்டாரே என்று அக்ரிமெண்டை போடச்சொல்லி உரிமைகளை வாங்கிவிட்டார் செட்டியார். அதற்குப் பிறகு கொட்டு முரசே என்ற பாடலுக்கு டிரம் டான்ஸ் காட்சி ஒன்றை சேர்த்தார். அந்த சமயத்தில் ஜெமினியில் சந்திரலேகா படத்திற்காக டிரம் டான்ஸ் படமாக்கப்பட்டதை பார்த்தவர்கள் சொல்லியிருந்தார்கள். அதனால் இவரும் ஒரு பெரிய டிரம் உருவாக்கி படமெடுத்தார். முத்துசாமி என்ற கேமிராமேன் இருந்தார். அவர் மிகவும் கெட்டிக்காரர். அவர்தான் ஏ.வி.எம்மில் வெகுகாலம் கேமிரா பொறுப்பேற்று வந்தார். அவர் ஒரு டிரம்மிலிருந்து இரண்டு டிரம், இரண்டு டிரம்மிலிருந்து நான்கு டிரம் தோன்றுவதுபோலவெல்லாம் காமிரா வித்தைகள் செய்துள்ளார். நீங்கள் இப்போதும்கூட படத்தில் பார்க்கலாம்.

கேள்வி: காரைக்குடியில் ஸ்டுடியோ இருந்தபோது நீங்கள் சேர்ந்துள்ளீர்கள். அங்கே உங்களுடைய அனுபவங்களில் மறக்க முடியாதவை என்று எவற்றைச் சொல்வீர்கள்?

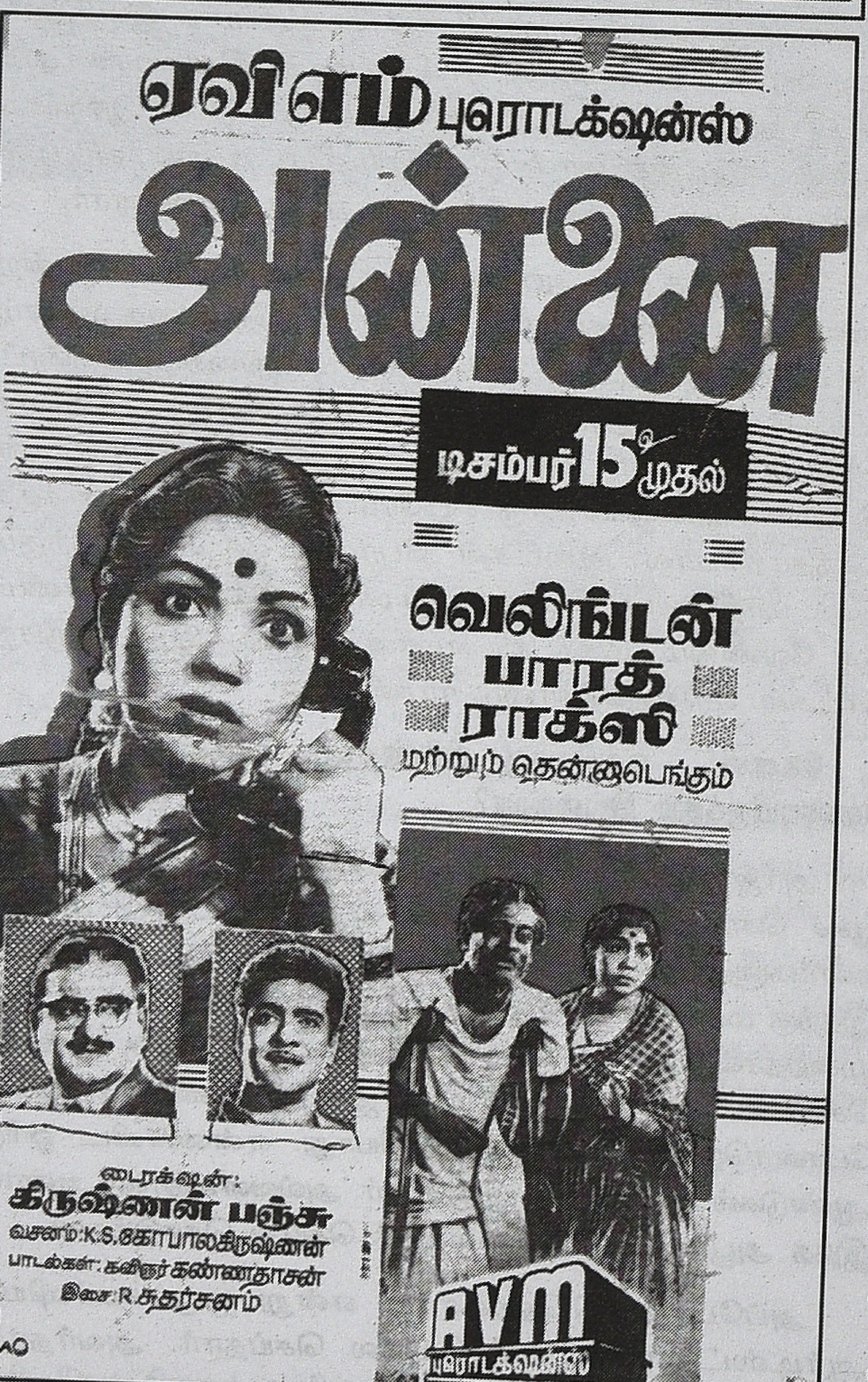
அர்ஜுனன்: மறக்க முடியாதவை என்று சொல்லவேண்டும் என்றால் முதலில் சொல்ல வேண்டியது தீ விபத்து. இதைப்பற்றி நீங்கள் படித்திருக்கலாம். உயிரிழப்பு இல்லாவிட்டாலும், குடிசைகளாகப் போட்டிருந்ததால் ஒன்றிலிருந்து இன்னொன்றுக்கு தீ பரவி பொருட்சேதம் கடுமையாக இருந்தது. பின்னாளில் வெற்றிப்பட இயக்குனரான கே.சங்கர் எங்களிடம் அப்போது எடிட்டராக இருந்தார். அவர் படச்சுருள்களை எல்லாம் தீக்கிரையாகாமல் காப்பாற்றியது மிக அருமையான சம்பவம். அவர் அவற்றை அள்ளி எடுத்துக்கொண்டு போய் செட்டியார் வீட்டில் குளிரூட்டப்பட்ட அறையில் வைத்து காப்பாற்றினார்.

அதற்கடுத்த ஒரு அபூர்வமான நினைவு சந்திரய்யா என்ற கலைஞரைப் பற்றியது. அவர் படச்சுருளில் நேரடியாக வர்ணம் சேர்ப்பார். அவரிடம் நடனக் காட்சி முழுவதையும் பிரிண்ட் போட்டு கொடுத்துவிடுவோம். அவர் ஒவ்வொரு ஃப்ரேமாக வர்ணம் பூசுவார். அவர் கூட பத்து உதவியாளர்கள் இருப்பார்கள். ஒவ்வொரு ஃப்ரேமிலும் கோணங்களுக்குத் தகுந்தாற்போல ஆடைகள் போன்ற ஒவ்வொன்றிற்கும் ஒரே மாதிரியாக பொறுமையாக நுணுக்கமாக வர்ணம் பூச வேண்டும். மிகக் கடினமான வேலை இது. இருபது நாட்கள் எடுத்துக்கொண்டார்கள்.

கேள்வி: ஒவ்வொரு பிரிண்டிலும் தனித்தனியாக பூச வேண்டியிருக்கும் இல்லையா?

அர்ஜுனன்: ஆமாம். நான்கைந்து பிரிண்டுகளில்தான் பூசச் சொன்னோம். சென்னை, மதுரை போன்ற முக்கிய நகரங்களுக்கான பிரிண்டுகளில்தான் வர்ணம் பூசினோம். இதற்கு மக்களிடையே மிகுந்த வரவேற்பிருந்தது. அந்த ஒரு முறைதான் இதைச் செய்தோம். அதற்குப் பிறகு நாங்கள் சென்னை வந்தபிறகு சந்திரய்யா இங்கே வரவில்லை. எங்கே போனாரென்று எனக்குத் தெரியாது. என்னைவிட ஓரிரு ஆண்டுகள் மூத்தவராக இருப்பார். அவ்வளவுதான். ஆனால் இந்த அபூர்வமான வேலையைச் செய்து கொடுத்தார்.

அப்போது ஜி.ஹெச்.ராவ் என்று ஒரு கமர்ஷியல் ஆர்டிஸ்ட் எங்களிடம் வேலை செய்தார். அவர்தான்



டிசைன்களை செய்வார். அவரிடம் எனக்கு பழக்கம் ஏற்பட்டதுதான் பின்னாளில் விளம்பரப் பணியில் உதவியாக இருந்தது. செட்டியார் என்னைத்தான் அவரிடம் போய் டிசைன்களை வாங்கி வர அனுப்புவார். ஐடியாவெல்லாம் செட்டியாருடையதுதான். எல்லோரும் உட்கார்ந்து இரவு 11 மணி வரை விவாதம் நடக்கும். ஜி.ஹெச்.ராவும் இருப்பார். விவாதம் முடியும்போது செட்டியார் எல்லோரும் காலையில் சீக்கிரம் வந்துவிடுங்கள் என்று சொல்வார். அவர் ஒன்பது மணிக்கெல்லாம் வந்துவிடுவார். நாங்களெல்லாம் பத்து மணிக்குத்தான் வருவோம். இப்படி விளம்பரம் என்பது முக்கியத்துவம் கொடுத்து செய்யப்பட்டது. நாம் இருவர் படம் அபார வெற்றியடைந்தது.

கேள்வி: காரைக்குடியில் பிரிண்ட் போட லேப் இருக்கவில்லை அல்லவா?

அர்ஜுனன்: முதலில் இருக்கவில்லை. செட்டியார் முதலில் பிரகதி ஸ்டுட்யோஸ் என்பதில் பங்குதார்ராயிருந்தார். அதன் லேபரடரி இப்போது இந்தியன் எக்ஸ்பிரஸ் அலுவலகம் இருக்கும் இட்த்தில் இருந்தது. அதை காரைக்குடிக்கு கொண்டுவர நாளாயிற்று. அந்த இடைப்பட்ட மூன்று மாதங்களில் தினசரி எடுக்கப்பட்ட நெகடிவ்கள் ரயிலில் கோவைக்கு, சில சமயம் சென்னைக்கு, அனுப்பப்பட்டு மறுநாள் பிரிண்ட் போட்டு கொண்டுவரப்படும். பின்னர்தான் லேப் காரைக்குடிக்கு வந்தது.

காரைக்குடியிலிருக்கும்போது காந்தி பார்த்து ரசித்த ஒரே படமான ராமராஜ்யா என்ற படத்தை டப் செய்து வெளியிட்டோம். அதுவும் வெற்றி பெற்றது. பின்னர் வேதாள உலகம் தயாரித்தோம். நிறைய தந்திரக்காட்சிகள் நிரம்பிய படம் அது. மலை செட்டெல்லாம் போட்டிருந்தார்கள். அதன் அருகே ஒரு சின்ன ஸ்டுடியோ போட்டிருந்தார்கள். அந்த ஸ்டுடியோவைத்தான் இங்கே கொண்டு வந்து மூன்றாவது தளத்தில் போட்டிருக்கிறோம். கொஞ்சம் செப்பனிட்டுள்ளோம். மற்றபடிக்கு நட்டு போல்டு முதல் எல்லாம் அங்கிருந்து கொண்டுவந்து போட்டதுதான்.

சென்னை வந்தபிறகு வைஜயந்திமாலாவை அறிமுகம் செய்த வாழ்க்கை, தமிழ், தெலுங்கு, இந்தி (பஹார்) ஆகிய மூன்று மொழிகளில் எடுக்கப்பட்டது, அண்ணா அவர்களின் நாடகமான ஓர் இரவு போன்ற பல வெற்றிப்பட்டங்களை எடுத்தோம். பின்னர் 1952இல் சிவாஜி கணேசன் அறிமுகமான பராசக்தி.

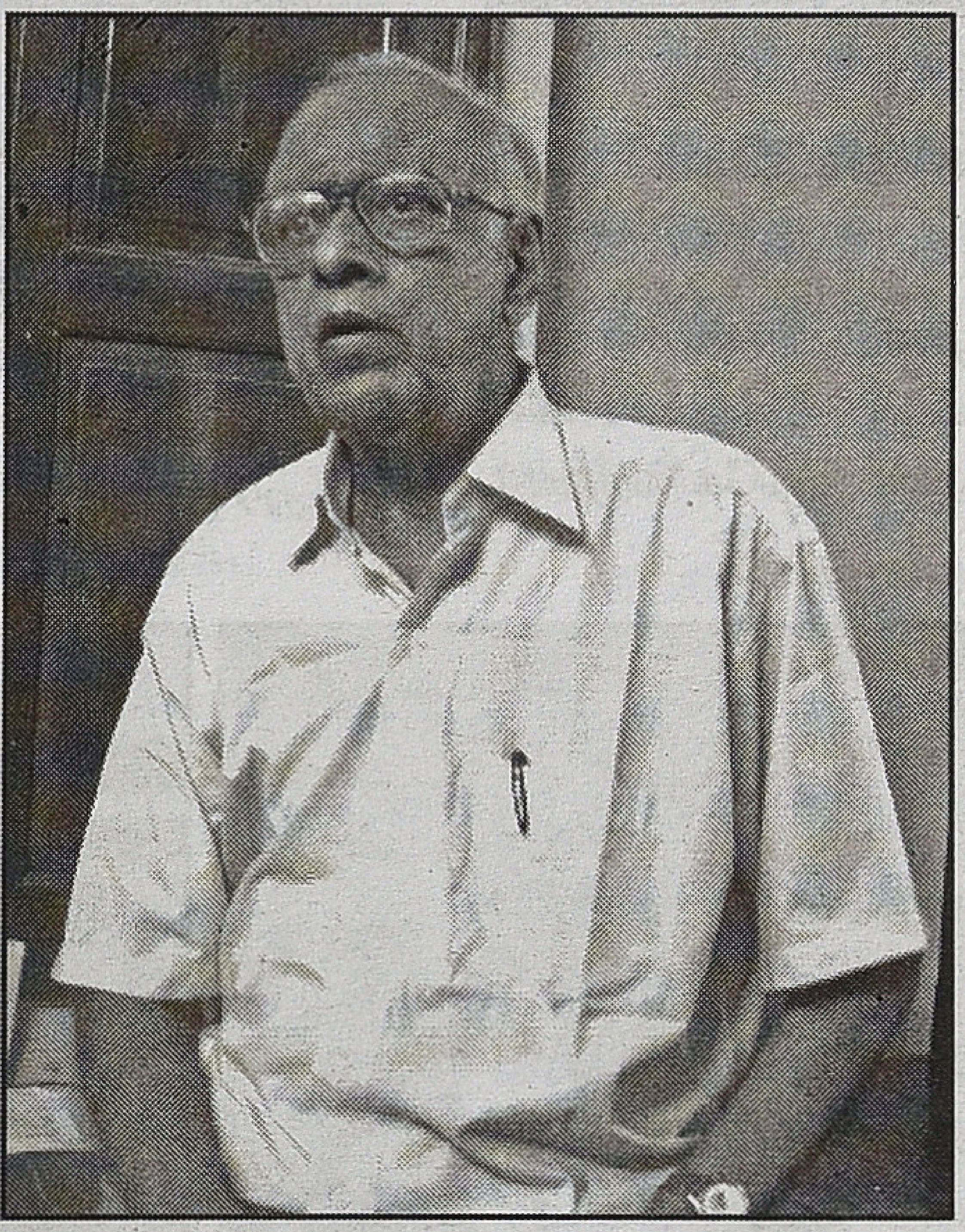
கேள்வி: பராசக்தியைத் தயாரித்ததில் பி.ஏ.பெருமாளின் பங்கு என்ன? ஏ.வி.எம்மின் பங்கு என்ன?

அர்ஜுனன்: அது பார்ட்னர்ஷிப்பில் எடுத்த படம்தான். செட்டியார் ஸ்டுடியோ வசதிகளைக் கொடுத்தார். படத்தயாரிப்பிற்கான வசதிகளையும் கொடுத்தார். விளம்பரம் போன்றவற்றையும் செய்தார். பெருமாள் நடிகர்களையும், இயக்குனர்களையும் அமர்த்தினார். இருவரும் விநியோக ஏரியாக்களை பிரித்துக்கொண்டனர். இந்த சமயத்தில் ஒன்று சொல்லவேண்டும். எங்களிடம் ஜி.ரங்கநாதன் என்று ஒரு மானேஜர் வெகுகாலம் இருந்தார். எம்டி.சுப்புரத்தினம் என்றொரு அஸிஸ்டண்ட் மானேஜர் இருந்தார். இந்த நிறுவனத்தின் சிறப்புக்கு அவர்களது பங்களிப்பு மிக முக்கியமானது. இப்போது அவர்கள் இல்லை. அவர்கள் இருவரும் எல்லா தயாரிப்பு நடவடிக்கைகளையும் விரிவாக எழுதிவைத்துள்ளனர். ஒரு படம் துவங்கியதிலிருந்து தினசரி நிகழ்வுகள், யார் யார் என்ன பொறுப்பு வகித்தனர் ஆர்டிஸ்டுகளை புக் செய்தது போன்ற

எல்லா தகவல்களும் படம் சென்ஸார் முடிந்து வெளியாவது வரை அவர்கள் எழுதிவைத்துள்ளனர். யார் யாருக்கு எந்தெந்த ஏரியா விற்கப்பட்டது அதன் விபரங்கள் எல்லாம் பதிவு செய்துள்ளனர். அவை எல்லாவற்றையும் இப்போதும் பாதுகாத்து வைத்துள்ளோம். அவர்கள் உழைப்பினால்தான் இன்று நாங்கள் இருக்கிறோம்.

கேள்வி: பிற மொழி படங்களிலிருந்து டப்பிங் செய்தது, ரீமேக் செய்தது, உங்கள் படங்களை பிற மொழிகளில் டப்பிங் செய்தது, ரீமேக் செய்தது போன்ற தகவல்களும் இருக்கின்றனவா?

அர்ஜுனன்: எல்லாம் இந்தப் பட்டியலில் இருக்கிறது. நாங்களே நிறைய டப்பிங் செய்திருக்கிறோம். செட்டியார்தான் முதன் முதலில் டப்பிங் தொழில்நுட்பத்தை முழுமையாகப் பயன்படுத்தியவர். ஹரிச்சந்திரா என்று கன்னடத்தில் 1943 இல் தயாரித்த படத்தை 1944இல் தமிழில் டப்பிங் செய்து வெளியிட்டோம். எங்களிடம் ஸ்ரீநிவாச ராகவன் என்று ஒரு ரெக்கார்டிஸ்ட். அவர் எதேச்சையாக ஒரு ரீலை டப்பிங் செய்து பார்த்தார். நன்றாக வருகிறது என்று செட்டியாரிடம் சொன்னதும் அவர் மொத்தப்படத்தையும் டப்பிங் செய்து வெளியிடச்சொல்லிவிட்டார். வி.ஏ.பி. அய்யர் என்று கல்கத்தாவில் எங்கள் பார்ட்னர் ஒருவர் இருந்தார். அவர் நல்ல பெங்காலி படங்களை பார்த்துவிட்டு எங்களுக்கு செய்தி அனுப்புவார். பாட்டு புஸ்தகம், கதை எல்லாம் அனுப்புவார். நல்ல படமென்றால் செட்டியார் உரிமைகளை வாங்கச்சொல்லிவிடுவார். பல பெங்காலி படங்களை ரீமேக் செய்திருக்கிறோம்.



கேள்வி: உங்களுடைய பணி என்பது எப்படியிருக்கும்?

அர்ஜுனன்: செட்டியார் சொல்லும் வேலைகளைச் செய்வதுதான் வேலை. ஜி.ஹெச்.ராவ் வந்தாரென்றால் அவருக்குத்தேவையானதை செய்ய வேண்டும். டிராயிங்குகளை, டிசைன்களை கொண்டுபோய் கொடுப்பது, வாங்கி வருவது இப்படியான வேலைகள்தான். கிரியேட்டிவான வேலை என்று எதுவும் கிடையாது. சரவணன் பொறுப்பேற்றுக்கொண்ட பிறகுதான் என்னிடம் சில பொறுப்புகளை கொடுக்கத் தொடங்கினார். அவர் எழுதக்கூடிய நூல்களையெல்லாம் ஒலிநாடாவில் பதிவு செய்து கொடுப்பார். அதை எழுத்துவடிவில் மாற்ற வேண்டும். தரவுகளை தொகுப்பது, சரி பார்ப்பது முதலியவற்றை செய்யவேண்டும். இப்படியான பல வேலைகளில் ஈடுபட்டுள்ளேன். இப்படியாக என்னுடைய பேட்டி என்பது ஏ.வி.எம் நிறுவனம் பற்றிய வரலாறாகத்தான் இருக்கும். எனக்கென்று தனியாக முக்கியத்துவம் எதுவும் கிடையாது.

கேள்வி: அன்பே வா திரைப்படத்தின் பாட்டுப்புத்தகத்தை வித்தியாசமாக வடிவமைத்ததாக உங்களைப்பற்றிய குறிப்பு ஒன்று ஏ.வி.எம் 60 நூலில் இருக்கிறது. உங்களுக்கு அந்த யோசனை எப்படி வந்தது?

அர்ஜுனன்: அன்பே வா படத்திற்கு டிசைன் தயாரிப்பு வேலைகளை ஜி.ஹெச்.ராவும் அவருடைய உதவியாளர்கள் நான்கைந்து பேரும் செய்து கொண்டிருந்தார்கள். அந்த சமயத்தில் வந்த ஏதோ ஒரு அழைப்பிதழ் தேங்காய் வடிவத்தில் அமைந்திருந்தது. அப்போது எனக்குத் தோன்றியது ஏன் பாட்டுப்புத்தகத்தை ரிக்கார்ட் போன்ற வட்ட வடிவத்தில் போட்டால் என்ன என்று. ராவிடம் சொன்னபோது அதெல்லாம் முடியாது, சரியாக வராது என்றுவிட்டார். அவரிடம் அப்போது பரணி என்று உதவியாளர் இருந்தார். அவரிடம் சொன்னவுடன் அவர் ஒரு அதுபோல ஒரு டிசைனை தயார் செய்தார். ஆனால் ராவ் அதை செட்டியாரிடம் அனுப்ப மாட்டேன் என்று சொல்லிவிட்டார். அவர் போட்ட டிசைன்கள் செட்டியாருக்குப் பிடிக்கவில்லை. நான் செட்டியாரிடம் இப்படி ஒரு டிசைன் இருக்கிறது என்று சொன்னேன். அதை கொடுத்தனுப்பச் சொன்னார். அது பிடித்துப்போனதால் ஏன் இதை முதலிலியே காட்டவில்லை என்று கேட்டார். ரிக்கார்டு வடிவத்தில் வெளியிட்டார்கள். அதற்கு நல்ல வரவேற்பிருந்தது.

கேள்வி: ஸ்டூடியோவில் பணிபுரிபவர்களுடன் உங்களுக்குத் தொடர்பு இருந்ததா?

அர்ஜுனன்: அதிகம் கிடையாது. ஒரு சில வருடங்கள் இருந்தது. அவர்கள் சம்பளத்தையெல்லாம் செலவு செய்துவிட்டு கடன் வாங்குவார்கள்; கஷ்டப்படுவார்கள். அதனால் ஒரு ஃபண்ட் மாதிரி உருவாக்கி பத்தாம் தேதிக்குமேல் யாருக்காவது அட்வான்ஸ் தேவைப்பட்டால் கொடுக்கலாம் என்று ஒரு திட்டம் கொண்டுவந்தார். அதை என்னை பார்த்துக்கொள்ளச் சொன்னார். அப்போது எனக்கு கொஞ்சம் தொடர்பிருந்தது.

கேள்வி: ஏ.வி.எம் நிறுவனத்திற்கு வரும் கலைஞர்கள், எழுத்தாளர்களுடன் உங்களுக்கு பழக்கம் உண்டா?

அர்ஜுனன்: கிடையாது. என்னுடைய வேலை விளம்பரப் பிரிவு, அலுவலகம் அதற்குள்தான். நான் திரைப்படங்கள் கூட அதிகம் பார்க்கமாட்டேன். படப்பிற்கு தளத்திற்கும் செல்லமாட்டேன். காரைக்குடியில் சிறு வயதில் ஒரு முறை என்னதான் செய்கிறார்கள் என்று பார்ப்போம் என்று போனேன். செட்டியார்தான் டைரக்ட் செய்து கொண்டிருந்தார். என்னைப் பார்த்ததும் ஏதாவது முக்கியமான அலுவலக் வேலையோ என்று நினைத்து என்ன, என்னவென்று கேட்டார். நான் ஒன்றுமில்லை, படப்பிடிப்பை பார்க்கவந்தேன் என்றேன். அப்படியா இங்கே உட்கார் என்று ஒரு இடத்தை காட்டினார். அந்த இடத்திலேயே படப்பிடிப்பு முடியும் வரை உட்கார்ந்திருந்தேன். அதற்குப் பிறகு நான் படப்பிடிப்பு தளத்திற்கு போவதேயில்லை.

கேள்வி: பராசக்தி படத்திற்கு நீங்கள் செய்த விளம்பரங்கள் இருக்கின்றனவா?

அர்ஜுனன்: இல்லை.

காட்சிப்பிழை திரை: நீங்கள் எத்தனை மணிக்கு வேலைக்கு வருவீர்கள்? எப்போது போவீர்கள்?

அர்ஜுனன்: செட்டியார் இருக்கும்வரை காலை பத்து மணிக்கு வந்துவிடுவேன். இரவு பதினொரு மணிக்குப் போவேன்.

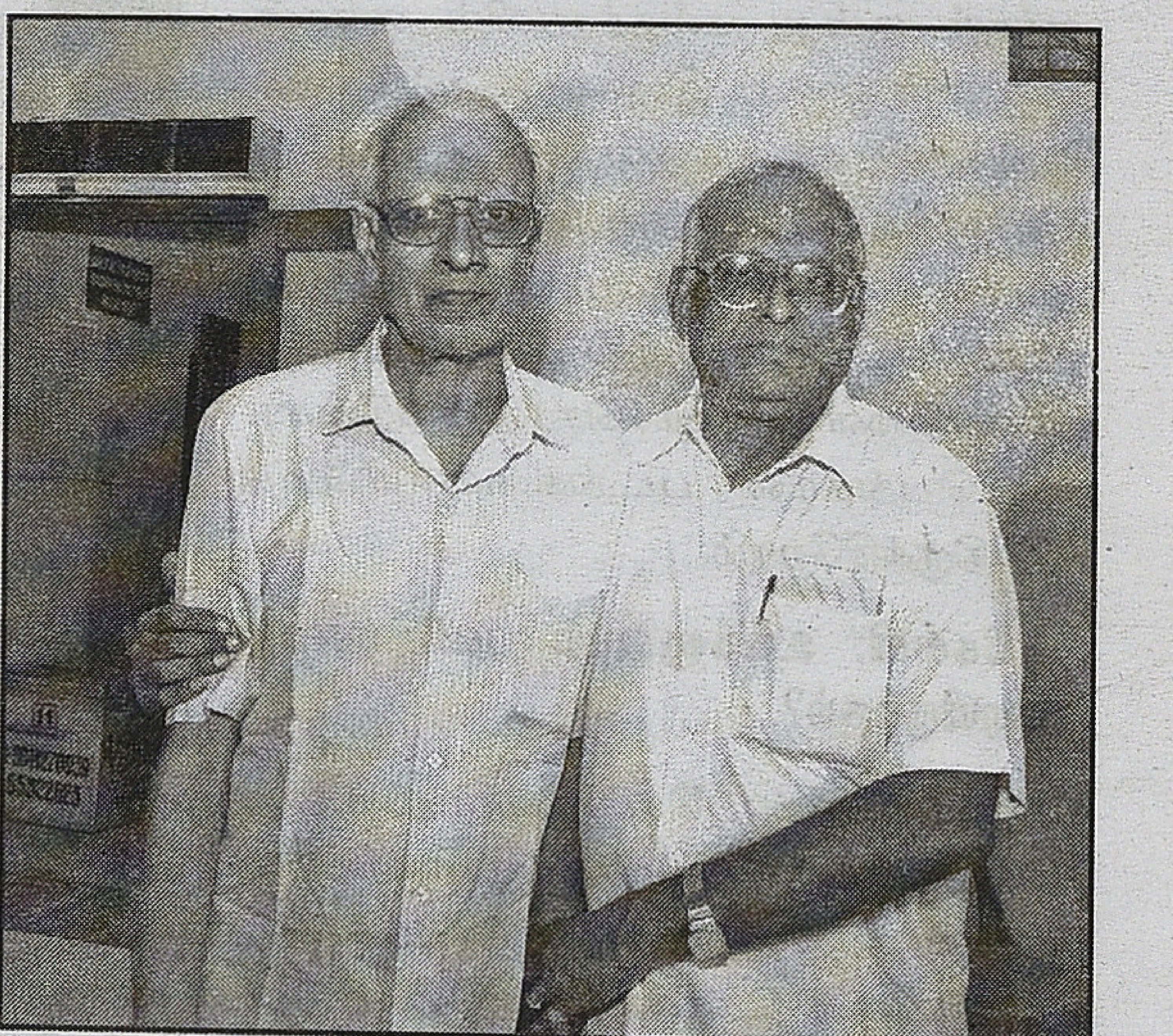
கேள்வி: விளம்பர இலாகா பற்றி சொல்லுங்கள். விளம்பரங்களில் நடிகர்கள் எல்லாம் தலையிடுவார்களா?

அர்ஜுனன்: இங்கே யாருமே வரமாட்டார்கள். எல்லாம் முடிவு செய்வது செட்டியார்தான். யார் படத்தை எவ்வளவு பெரிதாக போடவேண்டும் எப்படிப் போடவேண்டும் எல்லாம் அவர்தான் சொல்லுவார். அரை இன்ச் இந்தப் படத்தை சிறுது பண்ணுங்கள் என்று சொல்வார். நாங்கள் ஒரு நான்கைந்து பேர் இங்கே இருப்போம். தெலுங்கு மொழிக்காக ஒருவர், ஹிந்திக்காக ஒருவர், கன்னடத்திற்கு ஒருவர் என்று ஆட்கள் இருப்பார்கள்.

கேள்வி: போஸ்டர்கள் எல்லாம் எங்கே அடிப்பீர்கள்? வேறு எப்படியெல்லாம் விளம்பரம் செய்வீர்கள்?

அர்ஜுனன்: இங்கேயே வடபழனி பிரஸ் என்று இருந்தது. அதில் அடிப்போம். பின்னர் சிவகாசியில் அடித்தோம். சிவாகாசி பிரஸ்இலிருந்து ஆள் இங்கே வருவார். பிரியம். கையலகத்திற்கு ஒரு பிட் நோட்டீஸ் அடிப்பார். பெரிய சைசாக இருந்தால் அதை வேறு எதற்காவது பயன்படுத்துவார்கள் என்பதால் அந்த சைசில் அடிப்பார். அதில் ஒரு நாலுவரி இருக்கும். இந்தப் படத்தைப் பாருங்கள் என்று. அதை ஒரு ஐந்து இலட்சம் பிரதிகள் அடிப்பார். வீடு வீடாக கொண்டு போய் கொடுக்கச் சொல்லுவார். ஒரு பத்து பேரை அதற்காக காசு கொடுத்து எங்களை கூட்டிப் போகச் சொல்லுவார். படத்தின் பேரை பலூனில் பிரிண்ட் செய்து கடற்கரையில் சென்று அங்கு விளையாடும் குழந்தைகளிடம் பலூனை கொடுத்தோம். இந்தச் சின்ன பிட் நோட்டீசை விநியோகிப்பது கடினம். அந்த பண்டிலை எங்காவது போட்டுவிட்டு கொடுத்துவிட்டதாகச் சொல்லி விடுவார்கள்.

லேம்ப் போஸ்டில் கட்டுவதற்கென்று சில போர்டுகள் வைத்திருந்தோம். அதில் போஸ்டரை ஒட்டி கொண்டுபோய் லாம்ப் போஸ்டில் கட்டிவிடுவோம். ஒருமுறை இவர் ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்தில் போஸ்டர் இல்லையே என்று கேட்டார். அந்த இடத்தில் நீங்கள் காரில் வரும்போது பார்க்கும்படி இல்லை. பஸ் ஸ்டாண்டில் நிற்பவர்கள் பார்க்கும்படியாக கட்டியிருக்கிறோம் என்று சொன்னேன். ஒரு போஸ்டரை அப்படிக் கட்டு. இன்னொரு போஸ்டரை இந்தப் பக்கம் கட்டு என்று சொன்னார். அவர் பார்ப்பதற்காக.



டிசைனை அப்ருவ் செய்து கொடுத்துவிட்டால் அவர் அதை எடுத்துப்போய் அடித்துக் கொண்டுவந்து விடுவார். போஸ்டர்கள் விஷயத்தில் செட்டியார் கவனமாக இருப்பார். தெருவில் ஏதேனும் நல்ல போஸ்டரை பார்த்தால் அதை யார் அடித்தது போய் பார்த்துவா என்பார். பின்னர் அந்த டிசைன் போல செய்யச் சொல்லி டிசைனரிடம் கேட்பார். ஒரு இட்த்தில் பேனர் வைக்கவேண்டும் என்றால் அவரே அந்த இடத்தை நேரில் போய் பார்ப்பார். உதாரணத்திற்கு சொன்னால் கலீல் மான்சன் அருகில் ஒரு பேனர் வைக்கலாம் என்று சொன்னார்கள். என்னையும் கூட்டிக்கொண்டு போனார். என்னை காரின்மீது ஏறி நிற்கச்சொல்லிவிட்டு அவர் எதிர்ப்பக்கம் நின்று கொண்டு பார்ப்பார். அப்புறம் அவர் அங்கே சென்று நின்று இங்கே பார்ப்பார். பின்னர் சின்னச் சின்ன விளம்பர யுக்திகளின்மீது அவருக்குப் அப்படியாக மிகுந்த கவனம் எடுப்பார்.

கேள்வி: படம் சரியாக ஓடாமல் விளம்பரத்தின் மூலமாக ஏதாவது செய்ய வேண்டும் என்று முயற்சிப்பீர்களா?

அர்ஜுனன்: நிறைய. தினமும் Daily Collection Report என்று வரும். அதில் வசூல் எப்படியிருக்கிறது, சரியில்லையென்றால் என்ன காரணம், மழை, வேறு படங்கள், திருவிழா என்று விளக்கங்கள் போட்டிருப்பார்கள். அதைப் பார்த்துவிட்டு ஒரு இடத்தில் சரியான விளக்கமில்லாமல் படம் போகவில்லை என்றால் அங்கே எப்படியாவது விளம்பரங்களை செய்து அங்கே கலெக்சன் அதிகமாக்கிவிடுவார். ஒரு முறை ரோட்டில் படத்தின் பெயரை நிறைய எழுதிவைத்துவிட்டோம். தினசரிகளில் முதல் பக்கம் கீழ் வலது பக்க மூலையில்தான் விளம்பரம் வரவேண்டும் என்பதில் குறியாக இருப்பார்.

தினசரிகளில் விளம்பரம் கொடுப்பது என்பதுதான் மிகவும் முக்கியம். எங்களிடம் தினசரி விளம்பரங்களின் டிசைன்கள் நிறைய இருக்கிறது (எடுத்துக் காட்டுகிறார்).

கேள்வி: நீங்கள் வேறு இடங்களில் வேலைக்குப் போவது, வேறு தொழிலுக்குப் போவது ஆகியவற்றையெல்லாம் யோசிக்கயேவில்லையா?

அர்ஜுனன்: எனக்கு அப்படி எதுவும் தோன்றியதேயில்லை. ஒரு முக்கியமான விஷயம் இங்கே எப்படி வேலை நடக்கிறது, யாரிடம் சொன்னால் எது நடக்கும் என்பது எனக்குத் தெரியும். வேறொரு இடத்திற்குப் போனால் அதையெல்லாம் பழக வேண்டும். இங்கே செய்வதுபோல வேலை வேறெங்கும் செய்ய முடியுமா என்று எனக்குத் தெரியாது.

பின்னர் இங்கே இருந்த தனிப்பட்ட தொடர்புகளும் எனக்கு முக்கியமானவை. உதாரணமாக அந்தக் காலத்தில் டி.வி. எல்லாம் இல்லாதபோது நகரித்தில் நடக்கும் கச்சேரிகளுக்கு செட்டியார் போவார். அதே கச்சேரியை ரேடியோவில் ஒலிபரப்புவார்கள். செட்டியார் என்னை அதை ஒலிநாடாவில் பதிவு செய்யச் சொல்வார். நான் பதிவு செய்துவைத்துவிட்டு சென்றுவிடுவேன். அவர் கச்சேரி முடிந்து இரவு வந்ததும், அதை போட்டுக் கேட்பார். நன்றாகப் பதிவாயிருந்தால் வைத்துக்கொள்ளச்சொல்வார். இல்லாவிட்டால் அழித்துவிடச் சொல்வார். ஆனால் நான் சில சமயம் அதையும் எடுத்து வைத்திருப்பேன். இப்படியாக பல ஆண்டுகள் அவருக்கு உதவியாளனாக இருந்துவிட்டேன்.

கேள்வி: ஒரு படம் மூன்று மாத காலத்தில் தயாராகிறது என்றால் நீங்கள் விளம்பர வேலையை எப்போது துவங்குவீர்கள்?

அர்ஜுனன்: விளம்பரம் என்பது படம் முடிந்த பின்னர்தான் நடக்கும். முடிவதற்கு ஒரு மாதம் முன்னால் டிசைன் வேலைகளை ஆரம்பிப்போம். டிசைன் யாரிடம் கொடுப்பது என்று தீர்மானித்து அவரிடம் கொடுக்கவேண்டும். ஸ்டில்கள் எடுக்க பி.கே.நடராஜன் என்று ஒருவர் எங்களிடமே இருந்தார். அவர் அவற்றை தொடர்ந்து எடுத்து வைத்திருப்பார்.

கேள்வி: நீங்கள் 1946இல் ஏ.வி.எம்மில் சேரும்போதே திருமணமாகிவிட்டதா?

அர்ஜுனன்: இல்லை ஏழெட்டு ஆண்டுகள் கழித்துதான் திருமணமாகியது. என் சகோதரிக்கு திருமணமாகவேண்டியிருந்ததால் தாமதமாகத்தான் ஆகியது. அப்பா மாஜிஸ்டிரேட் கோர்ட் கிளார்க்காக செங்கோட்டையில் இருந்தார். நான் அதே வேலையில் தென்காசியில் இருந்தேன். 1943இல் திருச்சி சென்று ஜோசப் காலேஜில் திகி படித்தேன். அது நிகிவிற்கு முந்தைய படிப்பு +2 போல; ஆனால் காலேஜில் படிக்க வேண்டும். அப்போது எனக்கு பாரா டைபாய்டு வந்து காது கேட்காமல் போய்விட்டது. திருச்சியில் ஒரு பெரிய டாக்டர் கொஞ்ச நாள் டானிக்கெல்லாம் சாப்பிட்டால் சரியாகிவிடும் என்று சொல்லி விட்டார். அதனால் நான் திரும்ப தென்காசிக்கே வந்து மாஜிஸ்டிரேட் கோர்டில் என் கிளார்க்காக சேர்ந்துவிட்டேன். திருவேங்கடத்து ஐயங்கார் என்று ஒரு மாஜிஸ்டிரேட் இருந்தார். பக்கா ஜெண்டில்மேன். அவரே எனக்கு வேலையெல்லாம் சொல்லிக் கொடுத்தார்.

ஆறு மாதம் கழித்து இது போல சென்னைக்குப் போகிறேன் என்று சொன்னேன். என்ன நான் கற்றுக்கொடுத்ததெல்லாம் பயன்படுத்தாமல் போகிறாயா என்றார். ஆனால் டி.எஸ். பகவதிக்கு துணையாக வரவேண்டியிருந்தது.

கேள்வி: உங்கள் திருமணம் எப்படி நடந்தது? எங்கே குடி வந்தீர்கள்?

அர்ஜுனன்: என் சொந்தக்கார பெண்தான். திருமணம் முடிந்து சென்னை டிரஸ்ட் புரத்தில் குடி வந்துவிட்டோம்.

கேள்வி: பதினோரு மணி வரை ஸ்டுடியோவில் வேலை இருக்கும் என்று சொன்னீர்கள். அதற்குப் பிறகு வீட்டிற்கு போவது கடினம் இல்லையா?

அர்ஜுனன்: பதினோரு மணிக்கு போவதென்பதே பெரிய விஷயம்தான். இங்கிருந்து வடபழனி செல்வதே ரொம்பக் கடினமாக இருக்கும். சில சமயம் ஓடியிருக்கிறேன். இரவில் மட்டுமல்ல. பகலில் பாங்கிற்கு போய்விட்டு வருவதே கடினம்தான். லஸ் கார்னரில் இருக்கும் பாங்க். பஸ் வடபழனி ஆண்டவர் கோவில் வரைதான் வரும். அதற்குப் பிறகு எதுவுமே இருக்காது. மரங்கள்தான். பஸ் ஸ்டாண்டை விட்டால் வாஹினி ஸ்டுடியோ, அதை விட்டால் ஏ.வி.எம். நடந்து வரவே பயமாக இருக்கும்.

கேள்வி: அந்தக்காலத்தில் மாஜிஸ்டிரேட் கோர்டில் வேலை பார்ப்பது கௌரவமானது. நீங்களோ சினிமா கம்பெனியில் சேர்ந்துவிட்டீர்கள். சினிமா துறைக்கு பெரிய கௌரவம் கிடையாது. யாரும் ஆட்சேபிக்கவில்லையா?

அர்ஜுனன்: சினிமாவிற்கு இருந்த கெட்டபெயர் என்பது நடிகர்களைப் பொறுத்தவரைதான். எங்களைப் போன்றவர்களுக்கு இது ஒரு அலுவலக வேலை போலத்தான். அது தவிர நான் கோர்டில் தற்காலிக வேலையில்தான் இருந்தேன். அதனால் யாரும் ஆட்சேபிக்கவில்லை. எனக்கு நாலு சகோதரர்கள். எல்லோரும் நன்றாக இருக்கிறார்கள். எனக்கு ஒரு பிள்ளை, இரண்டு பெண்கள். இப்போது பேரன், பேத்திகள் நிறைய இருக்கிறார்கள்.

இரா.ப்ராபகர்

ஆகஸ்ட் மாதம் வெளியான கட்டுரையின் தொடர்ச்சி

இளையராஜாவின் இசையும் இசையின் அரசியலும்

இளையராஜாவை மதிப்பிடுகையில், அவருடைய இசையை உள்முகமாக அலசிப்பார்க்கும்போது அது எந்தளவுக்கு நுட்பம் மிகுந்ததாக விளங்குகிறது. வெகுசனக் கலை என்ற தளத்தில் அவர் ஒரு மேதையாக மதிக்கத் தக்கவர்தானா? அவர் இயங்கிய திரைப்படத்துறையில், ஒரு இசையமைப்பாளர் என்பதைத் தவிர்த்து அவரின் பங்களிப்பு என்னவாக இருந்தது? சமூக பொருளாதார நிலையில் மிகவும் பிற்பட்ட, தாழ்த்தப்பட்ட சமூகத்தினருக்கு, ஒரு அடித்தட்டு மனிதனாக எழிச்சி பெற்றுவந்த இளையராஜாவின் இசையும் வாழ்வும் என்ன செய்தியை விட்டுச் செல்கிறது? ஆகிய அம்சங்களே முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன.

ஆனால் 70களில் திரையுலகில் நுழைந்த இளையராஜா ஒரு இசை அமைப்பாளராக மட்டுமல்லாமல், அதற்கு அப்பாற்பட்ட சக்தியாக (phenomenon) விளங்கினார். தமிழ் சினிமா வரலாற்றின் புதிய அத்தியாயத்தை வடிவமைத்தவராக அமைந்தார்.

தமிழின் நல்ல சினிமாவுக்காக இளையராஜா அளவுக்குப் பங்காற்றிய இன்னொரு ஆளுமையே கிடையாது. இன்னும்கூட பதிவுபெறாத ஒரு மகத்தான பக்கம் அது. 1976ல் ராஜா திரையுலகுக்கு வந்தார். எம்.ஜி.ஆர் - சிவாஜி யுகம் முடிந்து எழுபதுகளில் உருவான யதார்த்தவாத அலைக்குக் காரணமாக அமைந்ததே ராஜாவின் வருகைதான். இன்றுவரை தமிழ் சினிமாவின் பொற்காலமாக திகழ்வது அதுவே. இப்போதுவரும் யதார்த்தவாத படங்களின் இலக்கணம் அமைந்ததும் அப்போதே.

அந்த அலையின் ஒரு பகுதியாக இளையராஜா திகழவில்லை. மாறாக அவர்தான் அந்த அலையை வழிநடத்திய சக்தி. (ஜெயமோகன் இணையதளக் கட்டுரையிலிருந்து.) என்று ஜெயமோகன் சரியாகக் கணிக்கிறார். பொதுவாக திரைத்துறையில் புதிய போக்கைத் தீர்மானிப்பவர்களாக இயக்குநர்களே இருப்பார்கள். ஆனால் தமிழ்திரையுலகில் அன்னக்கிளியை அந்த திருப்புமுனையாகக் கொண்டால் அதன் மையப்புள்ளியாக விளங்கியவர் இளையராஜாதான்.

கதாசிரியர் ஆர்.செல்வராஜ் இளையராஜாவை பஞ்சு அருணாசலத்திடம் அழைத்துச் செல்கிறார். பஞ்சு அருணாசலம் நீங்கள் இசையமைத்த பாடல் ஏதாவது

இருந்தால் பாடிக்காட்டுங்கள் என்கிறார். இளையராஜா கைவசம் இருந்த 'அன்னக்கிளி உன்னத்தேடுதே, மச்சானப் பாத்தீங்களா?, சுத்தச் சம்பா பச்சநெல்லு குத்தத்தான் வேணும்' ஆகிய பாடல்களைப் பாடிக்காட்டுகிறார். அந்த மெட்டுக்களால் பெரிதும் ஈர்க்கப்பட்ட பஞ்சு, 'இப்போது நான் எடுக்கப் போகும் படம் காமடியான கதையம்சம். பொருத்தமான கதையில் இதைப்பயன் படுத்துவோம்' என்று கூறி அனுப்பி விடுகிறார். பின்னர் செல்வராஜ் ஏற்கனவே சொல்லியிருந்த மருத்துவச்சி கதையே சிலமாற்றங்களுக்குப்பின் அன்னக்கிளியாக உருமாறியது என்கிறார் இளையராஜா. ஒரு தொலைக்காட்சிப் பேட்டியில் கங்கை அமரன் இதற்கு வலுவூட்டும் செய்தி ஒன்றைக் குறிப்பிட்டார். அதாவது, அண்ணன் இளையராஜா பாடிக்காண்பித்த பாடல்களை மையமாக வைத்து ஒரு கதை உருவாக்கப்பட்டது. அதுதான் அன்னக்கிளி திரைப்படம். மேலும் இளையராஜா கூறும்போது உத்தமபாளையம் பகுதியில் பாடப்படுகின்ற நாட்டுப்பாடல். ஏற்கனவே சிறுவயதிலிருந்து நான் கேட்டுவந்த "புள்ளி போட்ட ரவிக்கைக்காரி" என்று தொடங்கும் ஒரிஜினல் பாடலை, நான் வேறுவகையாக மாற்றி அமைத்தேன். அதுதான் அன்னக்கிளி உன்னைத்தேடுதே என்ற பாடலாகும். அந்த அன்னக்கிளி என்ற பெயரே படத்தின் பெயரானது.

அடுத்து "மச்சானப் பாத்தீங்களா" என்ற பாடலை ஏற்கனவே அமர் (கங்கை அமரன்) எழுதி டைரக்டர் கே.சுப்ரமணியத்தின் மகன் எஸ்.விரமணன் ஸ்டுடியோவில் பதிவு செய்து வைத்திருந்தோம். அதை 'அன்னக்கிளி' படத்தில் பயன்படுத்தத் தீர்மானித்தோம். தீர்மானமாகத் தெரியவரும் செய்தி என்னவெனில், அன்னக்கிளி திரைப்படம் ஒரு இயக்குநரின் கற்பனையில் வேறுபட்ட அம்சங்களுடன் திட்டமிடப்பட்ட படமல்ல. இதன் இயக்குநர்களான தேவராஜ்மோகன் இப்படத்திற்கு முன்னும் பின்னும் இத்தகைய பரிசோதனை முயற்சிகளில் ஈடுபட்டவர்கள் அல்லர். மேலும், படத்தின் கதைக்கேற்றவாறு பாடல்கள் உருவாக்கப்படவில்லை. மாறாக சிலவருடங்களுக்கு முன்பாகவே பாடல்கள் இசையமைக்கப்பட்டிருந்தன. குறிப்பாக அன்னக்கிளி உன்னத்தேடுதே என்ற பாடலை அடியொற்றித்தான் கதாநாயகியின் பெயர் அன்னம் என்பதாகவும், படத்தின் பெயர் அன்னக்கிளியாகவும் முடிவாகிறது. மொத்தத்தில் அன்னக்கிளி பட உருவாக்கத்தில் இளையராஜாவின் பாடல்களே மையமாக அமைகின்றன.

அதைத் தொடர்ந்து ஜெயமோகன் குறிப்பிடுவதுபோல் யாதார்த்தவகைப் படங்களுக்கான ஒரு உந்துசக்தியாக இளையராஜா செயல்பட்டுள்ளார். 70களின் இறுதியில் ஒரு அலை எழுந்ததைப்போல் 80களின் பிற்பகுதியிலும் 1987ல் எங்க ஊரு பாட்டுக்காரன் படத்தின் மூலம் மீண்டும் கிராமிய யதார்த்தவாதப் படங்கள் வரத்தொடங்குகின்றன. 1989ல் கங்கை அமரனின் இயக்கத்தில் கரகாட்டக்காரன் வணிக ரீதியிலும் இத்தகைய படங்களுக்கான வெளியை உருவாக்கியது. தொடர்ந்து என்ன பெத்த ராசா, பாண்டி நாட்டுத் தங்கம், எங்க ஊரு காவல்காரன், தங்கமான ராசா, என் ராசாவின் மனசிலே போன்ற படங்கள் வெளியாயின. சிறிய தயாரிப்பாளர்கள், புதிய தயாரிப்பு நிறுவனங்கள், குறைந்த முதலீடு, இயற்கையான படப்பிடிப்புத் தளங்கள், ராமராஜன், ராஜ்கிரன் போன்ற நாயகர்கள் இந்துப்பின்னனியில் இயங்கிய திரைப்படத் தயாரிப்பு என்பது முற்றிலும் இளையராஜாவின் இசையை மையமிட்டதாக இருந்தது. மரபான திரைப்படத் தயாரிப்பு என்பதற்கு இணையாக (paralal) இளையராஜாவை மையமிட்ட திரைப்படத் தயாரிப்புகள் நடந்தன. இது இந்திய திரைப்பட வரலாற்றில் இதுவரை எங்கும் நிகழ்ந்திராதது எனக் கூறினால் அது மிகையாகாது.

அடுத்ததாக, இளையராஜா தன் அடையாளத்தை தகவமைத்துக் கொண்டவிதம் பற்றி எழும் சர்ச்சைகளும் விவாதங்களும் பெருமிடம் பற்றியது. இதற்குமுன் தமிழ்திரைப்பட வரலாற்றில் எந்த திரைத்துறைக் கலைஞனும் இத்தகைய கேள்விகளையும், ஆட்சேபனைகளையும் சந்தித்ததில்லை. அதற்குக் காரணம் மிக வெளிப்படையாக இளையராஜா வின் சமூகப் பின்புலம்தான். ஒரு இசைக்கலைஞனாகத் தன்னை நிலைநிறுத்திக் கொள்ள் போராட வேண்டியிருப்பதோடு, சாதிய ஒடுக்குமுறை நிறைந்த திரைத்துறையில் தன்னை அடையாளப்படுத்திக் கொள்வதிலுள்ள நடைமுறைச் சிக்கல்களும் இளையராஜாவுக்குக் கூடுதல் சுமையாய் மாறுகிறது.

..தமிழ்சினிமாவுக்குத் தமது இசையின் மூலம் தொண்டாற்றியவர்தான் இளையராஜா. தமிழ்ச்சினிமாவில் இசையில் இதுவரை இல்லாத நவீன பாணிகளையெல்லாம் புகுத்திப் பெரும் மாறுதலையே உண்டாக்கியவர் இவர்... ஆனால் இவருடைய எல்லா நவீனபாணிகளும் எப்போதும் போலவே தமிழன் சிந்தனையை மழுங்கடிக்கும் காதல், டூயட், காட்சிகளுக்கும், ஆபாச நடனக் காட்சிகளுக்கும்தான்

பயன்பட்டன. இவர் இசையமைத்த 90% பாடல்கள் மேற்கண்ட ரகத்தைச் சேர்ந்தவைதான்... தாழ்த்தப்பட்ட சமுதாயத்திலிருந்து வந்தவரானாலும் தன் மக்களுக்காக இசையமைத்தவர் அல்லர் இவர். தாரை தப்பட்டை போன்ற தம் மக்களின் இசைக் கருவிகளைப் பயன்படுத்தி, கிராமத்து மக்கள் ஆடல், பாடல் என்று சினிமாவில் காட்டப்படும் அசிங்கங்களுக்குத்தான் இவர் மெட்டுப் போட்டுக் கொடுத்தார்.. என்று விமர்சிப்பவர்கள் உண்டு. ஒரு திரைப்பட இசையமைப்பாளன் என்ற அளவில், திரைப்படத்திற்குள் கருத்தளவில் எவ்வித புரட்சியையும் ஒருவன் செய்துவிட முடியாது என்பதாலேயே, ஒரு திரைத்துறையைச் சார்ந்த கலைஞன், தன்னை சமூக நிகழ்வுகளோடு எப்படித் தொடர்புபடுத்திக் கொள்கிறான் என்பதை உற்றுக் கவனிக்க வேண்டியது முக்கியமாகிறது.

இளையராஜா காலப்போக்கில் சைவ உணவுப்பழக்கத்திற்கு மாறுகிறார். தலையை மழித்து உத்ராட்சம் அணிந்து கொள்கிறார். மூகாம்பிகை, ரமணர், விசிறிச் சாமியார் போன்ற மேட்டுக்குடித் தெய்வங்களின் பக்தராகிறார். கோபுரம் கட்ட கொடையளிக்கிறார். சமஸ்கிருதம் கற்றுக்கொள்கிறார். தன் வீட்டில் கொலுவைத்து பூஜை செய்கிறார். இங்கு இளையராஜா ஒரு சமான்யரல்ல என்பதும் அவர் வாழ்க்கையின் அன்றாட நடிவடிக்கைகள் எல்லாமே செய்திகளாக மாறும் என்பதையும் கணக்கில் கொள்ளவேண்டியுள்ளது. 80களில் வாழும் ஒரு நவீன ரசிகனுக்கு, முதல் தலைமுறையாக படிக்கும், அரசு வேலைகளில் நுழைந்திருக்கும் பிற்படுத்தப்பட்ட/ தாழ்த்தப்பட்ட இளைஞனுக்கு இளையராஜாவின் படைப்புக்களும், அப்படைப்பின் வெற்றிகளும், அவர்தம் வாழ்க்கைமுறையும் (life style) வெவ்வேறுவிதமான செய்திகளை முன்மொழிகின்றனவா?

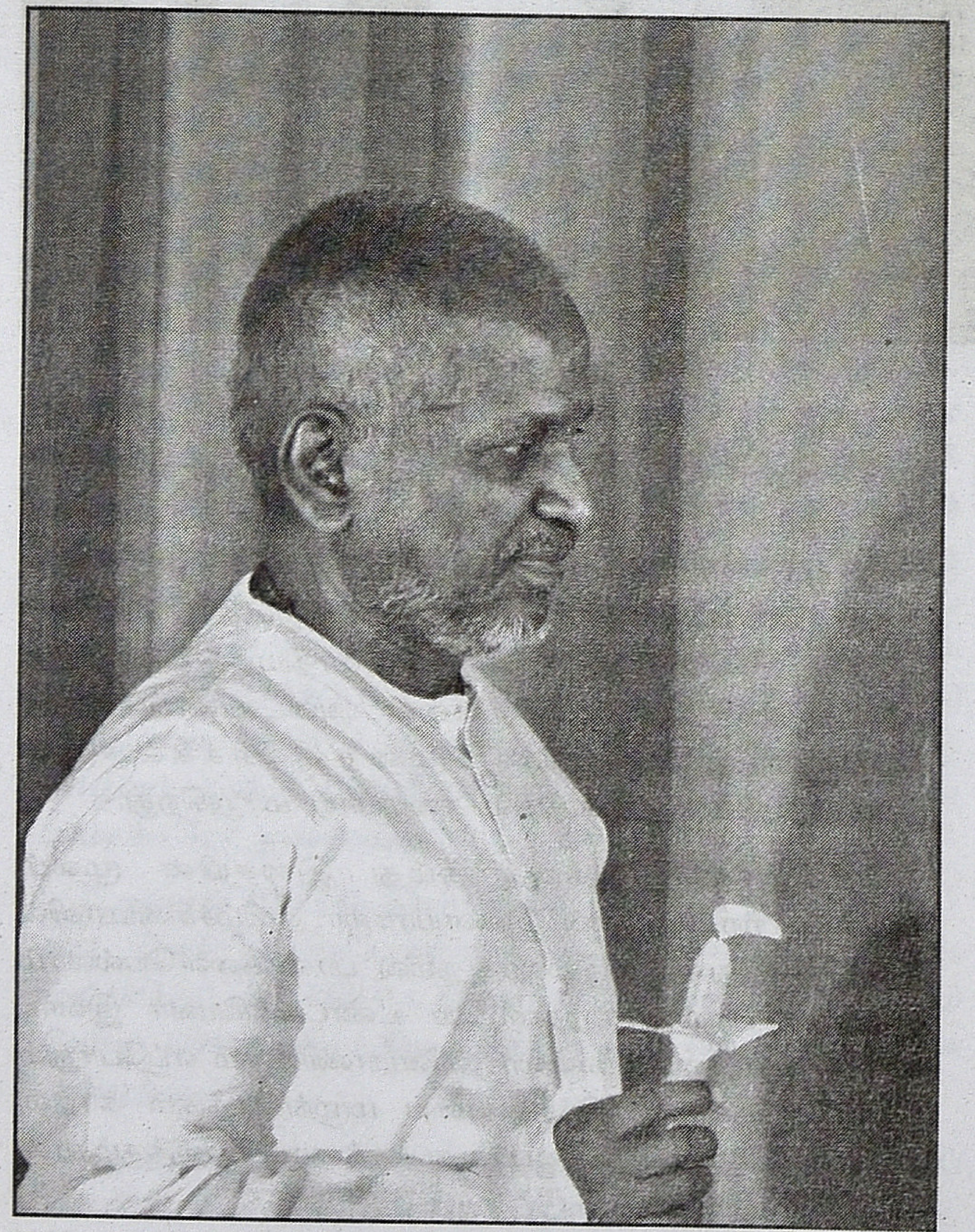
நிலவுடமை மதிப்பீடுகள் கோலோச்சுகின்ற கிராமப் பண்பாட்டில் பிறந்து, இளமையை அங்கேயே கழித்து; நவீன காலத்தை பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகிற, நகரத்தின் ஊடகத் துறையில் நுழைந்து, நுகர்வுக் கலாச்சார திறந்த பொருளாதார யுகத்திற்குள் விரும்பியும் விரும்பாமலும் வாழ நிர்பந்திக்கப்பட்ட எல்லோருக்கும் ஏற்படும் அடையாளச் சிக்கலாகவே இளையராஜாவின் முரண்பாடுகளைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும்.

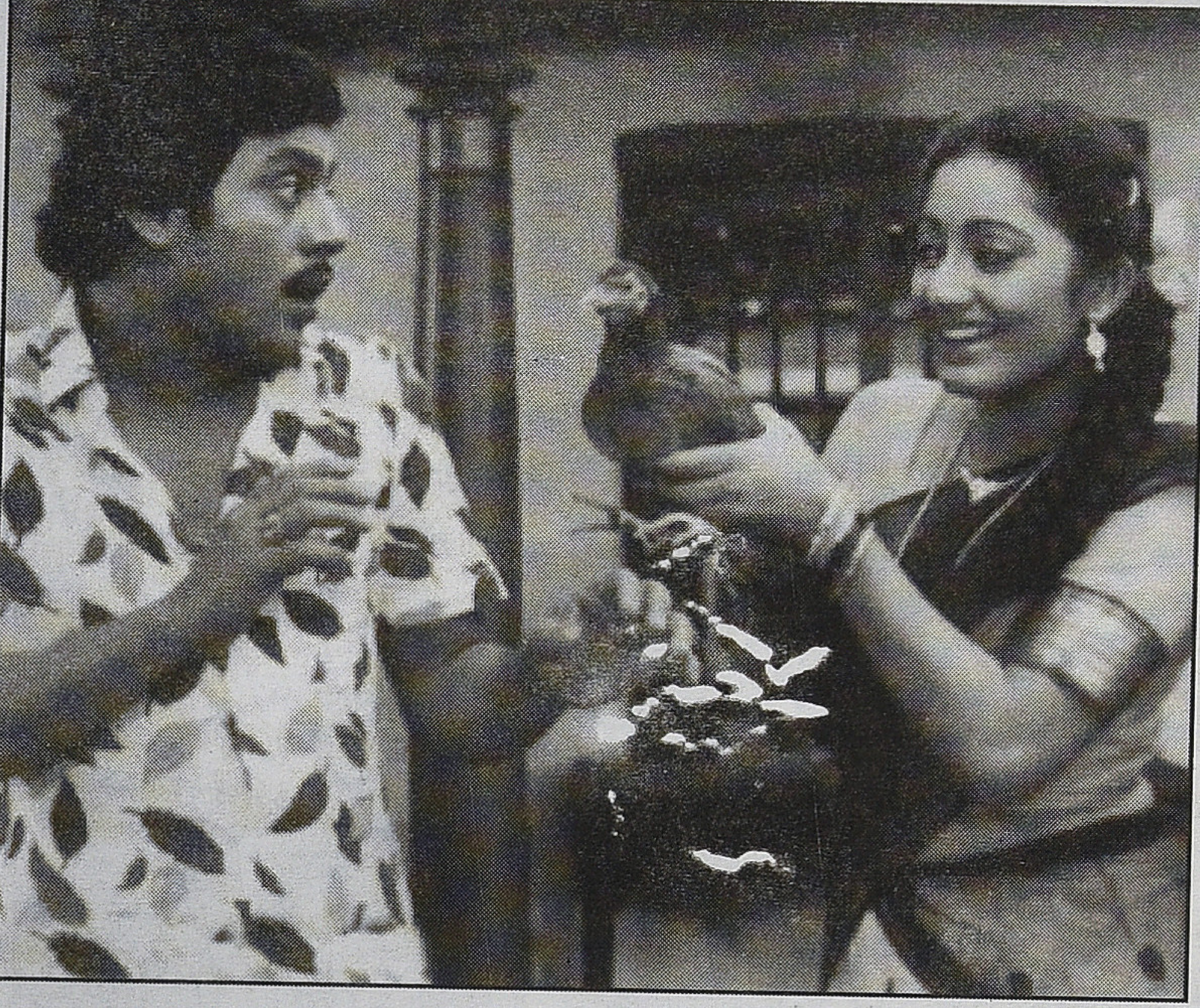
70களின் சமூக அரசியல் பின்புலத்தில் இளையராஜா எனும் வெகுசனத்தளத்தில் இயங்கிய இசையமைப்பாளரை அணுகும் போது, அவருடைய இசையைப் பற்றிய பேச்சுகள், எழுத்துக்கள் வழியான புரிதல் அவரைக் காலத்திற்கு ஒவ்வாதவராயும், காலத்தின் இயங்கியலோடு தன்னைப் பொருத்திக்கொள்ள இயலாதவருமான தோற்றத்தையே தருகிறது. மாறாக இளையராஜா என்ற கலைஞனின் தனிப்பட்ட வாழ்க்கைமுறை, விருப்பங்கள், தேர்வுகள் ஆகியவற்றினூடாக புரிந்து கொள்ள முயன்றால், தன் சுயசாதி, வர்க்க அடையாளத்தை மறுக்கும் முதல்தலைமுறை நடுத்தரவர்க்க மனிதனென்ற பிம்பமே மிஞ்சுகிறது. ஆக இளையராஜாவின் இசையானது தமிழ் சமூகவெளியில் எத்தகையான ரசிகர்களோடு எவ்விதமான உறவுகொண்டது, சாதிய சமூக அமைப்பில் இளையராஜா என்ற கலைஞனின் வெற்றி, அவர் விரும்பாமலேகூட, யாருடைய வெற்றியாக புரிந்துகொள்ளப்படுகிறது. அது தமிழ்ச் சமூக அரசியல் தளத்தில் எத்தகைய நம்பிக்கைகளை உருவாக்குகிறது? இத்தகைய நம்பிக்கையைப் பெற தாழ்த்தப்பட்ட சமூகம் எவ்வளவு காலம் காத்திருந்திருக்கிறது? ஆகியவிதங்களிலேயே இளையராஜா அணுகப்பட வேண்டியவராகிறார்.

இங்கே இளையராஜாவின் இசையின் மூலமாக அல்லாமல், இளையராஜா என்ற திரு உரு (cult), இளையராஜாவின் பிரபல்யம், இளையராஜா எனும் பெயர் உறுதியளிக்கும் வணிக சாத்தியங்கள் ஆகியவையே கவனிக்கத் தக்கவை. 80களில் கலைக்கல்லூரிகளில் பயில்வதற்கு பெருமளவில் வரத்தொடங்கியிருந்த தாழ்த்தப்பட்ட மாணவர்கள், 90களின் தொடக்கத்தில் எழுச்சிபெற்ற தலித் இயக்கங்களின் பின் திரண்ட இளைஞர்களின் ஆதர்சமாக இளையராஜாவின் வெற்றி அமைந்திருந்தது. அறிவும், உயர்கலைகளும், மேதமையும் உயர்குடிச் சொத்துக்களாக இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளாக ஸ்தாபிதமாகியிருந்த கருத்தாக்கங்களை உடைத்தெரியும் தொடக்கப் புள்ளியாகவே இளையராஜா பார்க்கப்படவேண்டும்.

உலகின் மிகச் சிறந்த இசைக் கலைஞர்கள் எல்லோரும் சுதந்திரம் என்பதையும் மிகைமனித வேட்கை என்பதையும் ஏதோ வகையில் தமது இசையின் மூலகங்களாகக்

நிலவுடமை மதிப்பீடுகள் கோலோச்சுகின்ற கிராமப் பண்பாட்டில் பிறந்து, இளமையை அங்கேயே கழித்து; நவீன காலத்தை பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகிற, நகரத்தின் ஊடகத் துறையில் நுழைந்து, நுகர்வுக் கலாச்சார திறந்த பொருளாதார யுகத்திற்குள் விரும்பியும் விரும்பாமலும் வாழ நிர்பந்திக்கப்பட்ட எல்லோருக்கும் ஏற்படும் அடையாளச் சிக்கலாகவே இளையராஜாவின் முரண்பாடுகளைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும்.





கொண்டவர்கள். அதே மூலகங்களை இந்தியாவின் ஒரு பகுதியில் வரலாற்றால் மறுக்கப்பட்ட மறைக்கப்பட்ட ஒரு சமூகத்திலிருந்து ஒதுக்கப்பட்ட ஒரு கலைஞன் வெளிப்படுத்துவது என்பது சரித்திர அவசியம்தான்.

முறையாக எதையும் பெறமுடியாத வாழ்க்கைச் சூழலில் அதீத தன்மையைச் சாதிக்கும் வெறியுடன் ஒரு கலைஞன் முற்றிலும் படைப்பாளியாக உருவாகி வருவதும், அந்த ஆற்றலை மேலும் மேலும் தேக்கித் தேக்கி எதிர்காலத்தை நோக்கிக் கொண்டு செல்வதும் இந்திய வரலாற்றின் ஓர் அவசியம்.

எல்லாம் பிறப்பாலும் மரபுரிமையாலும் மட்டுமே நிகழ்கிறது என்ற இந்திய வன்முறைக் கருத்தாக்கத்தை உடைத்தெரிந்து, இந்த ஆற்றல் எப்படி வந்தது எனத் திகைக்க வைக்கும் ஒரு புதிய நிரூபணமான இளையராஜா இந்துத் தத்துவத்தின் மூலத்தையே பொய்யாக்கிய ஒரு கலைஞன் என்ற பிரேம் ரமேஷின் கருத்து ஒரு வரலாற்றுத் தேவையை இளையராஜா எதிர்கொண்டதைச் சுட்டிக்காட்டுகிறது. இது அந்த கலைஞனின் சுய பிரக்ஞையுடன் செய்யப்பட்டதா இல்லையா என்பதை விட, காலத்தின் தேவையை அவர்கள் அறியாமலே கூட அவர்கள் எதிர்கொள்கிறார்கள் என்பதையே நாம் கண்டுகொள்ள வேண்டியவர்களாகிறோம்.

வெகுசன பொழுதுபோக்கு கலை உலகிற்குள், நான் இப்போது இருப்பதை தலைகீழாக மாற்றியே தீருவேன் என்று சபதம் செய்துகொண்டு யாரும் வருவதில்லை. அப்படி வரவும் முடியாது. திரைப்படங்களாக இருந்தாலும் திரையிசையாக இருந்தாலும், அங்கு ஏற்கனவே நிலவும் போக்கிற்குள் இணைந்துகொள்ளவே விரும்புகிறார்கள். புதுமை செய்து காணாமல் போவதைவிட இருப்பதுபோல் செய்து நிலைபெறவே யாரும் விரும்புவர். பல நேரங்களில் அத்தகைய கலைஞர்கள் தங்களுள்ளிருக்கும் படைப்பு உத்வேகத்தை அறிந்தவர்களாகக் கூட இல்லை. இளையராஜாவும் கூட தன் திரையுலக பிரவேசம் மிகப்பெரிய அலைகளை உருவாக்கும் என்று நினைக்கவில்லை.

அன்னக்கிளி மிகப் பிரபலமானபோதும் இசையமைப்பாளர்களிடையே பத்தோடு பதினொன்றாக இருப்பேன் என்றுதான் நான் நினைத்தேன். அதற்குமேல் நினைக்கவில்லை. என்ற இளையராஜாவின் கருத்து அவர் சாதிக்க வேண்டுவதான முன்திட்டங்கள் எதுவும் இல்லை என்பதையே காட்டுகிறது. ஒரு கலைஞனின் கற்பனையும் உத்வேகமும் வெளிப்படும் படைப்புகளை, வெகுமக்கள் சந்தை அங்கீகரிக்கத் தொடங்கும்போது அவன் தொடர்ந்து தன் கலாபூர்வமான பரிசோதனைகளை தொடரமுடியும். அதற்கு அவன் அவன் இயங்கும் சமூகத்தின் பண்பாட்டோடும், காலத்தின் மாறும் மனநிலைகளோடும், தொழில்நுட்பத்தோடும் தொடர்ந்து உரையாடுபவனாக இருக்கவேண்டும். அந்த உரையாடல் துண்டிக்கப்படும்போது அந்த கலைஞன் தன் காலத்தின் தேவையை நிறைவேற்ற இயலாதவனாகிறான். இளையராஜா அத்தகைய உரையாடலை ஒரு குறிப்பிட்ட தலைமுறையோடு அர்த்தப்பூர்வமாக நிகழ்த்தியவர் என்பதை உறுதியாகக் கூறமுடியும்.

1.பிரேம் ரமேஷ்: இளையராஜா: இசையின் தத்துவமும் அழகியலும்: 1998: செம்புலம் பதிப்பக வெளியீடு

2.இசை: போதை பொழுதுபோக்கு போராட்டம்: புதிய கலாச்சாரம் கட்டுரைகள்:

3.வரலாற்றுச் சுவடுகள்: திரைப்பட வரலாறு: திரையிசையில் திருப்பம் உண்டாக்கிய இளையராஜா: இணையதளக் கட்டுரை

பெரு துளசி பழனிவேல்

ஏவிமெய்யப்பசெட்டியார் ஏவிஎம் புரொடக்ஷன்ஸ் வழங்க பாலசுப்ரமணியம் அன்ட் கம்பெனி சார்பில் தயாரித்த படம் அதே கண்கள். 1967ஆம் ஆண்டு வெளிவந்து நூறுநாள் ஓடி வெற்றி விழா கொண்டாடிய படம். திரையை மிரட்டிய இந்த திகில் படத்தில் நடிகர் ரவிச்சந்திரன் கதாநாயகனாக நடித்தார் அவருக்கு ஜோடியாக காஞ்சனா நடித்தார். இவர்களுடன் அசோகன், நாகேஷ், மாதவி, எஸ்.வி. ராமதாஸ், ஏ. கருணாநிதி, பி.டி. சம்பந்தம், கீதாஞ்சலி, கே. பாலாஜி, ஜி. சகுந்தலா, மேஜர் சுந்தரராஜன், ஆகியோர் நடிக்க வசந்தகுமார் என்ற புதுமுக நடிகர் தனது கண்களை காட்டியே அனைவரையும் மிரட்டும் வில்லன் கதாபாத்திரத்தில் சிறப்பாக நடித்திருந்தார்.

இந்தப்படம் சஸ்பென்ஸ் நிறைந்த க்ரைம் திரில்லர் படம் என்பதால் படத்தில் அனைவரையும் மர்மமான போட்டிருந்தார். அவைகள் "பூம்பூம் மாட்டுக்காரன் தெருவில் வந்தான்டி"

"கண்ணுக்கு தெரியாதா பெண்ணுக்கு புரியாதா'

"லவ் லவ் எத்தனை அழகு இருபது வயதினிலே"

"வா அருகில் வா தா உயிரை தா"

"பொம்பள ஒருத்தி இருந்தாளாம் பூதத்தைப் பார்த்து பயந்தாளாம்."

"என்னென்னவோ நான் நினைத்தேன் நினைத்தேன்" போன்ற இனிமையான பாடங்களும் படத்தின் வெற்றிக்கு உறுதுணையாக இருந்தது.

இந்தப்படத்தில் நாயகனாக நடிப்பதற்கு நடிகர் ரவிச்சந்திரனுக்கு பத்தாயிரம் ரூபாய் சம்பளமாக

முன்னணிப் படங்களும் பின்னணிக் கதைகளும்

முறையில் கொலை செய்யும் நடிகர் யார்? என்பதை தயவு செய்து படம் பார்த்தவர்கள் யாரும் வெளியே சொல்லிவிட வேண்டாம் என்ற வேண்டுகோளை படத்தின் துவக்கத்திலேயே வைத்திருந்தார்கள் ஏவி எம் நிறுவனத்தினர். மாருதிராவின் ஒளிப்பதிவு படம் பார்த்த அனைவரையும் மிரட்டியது. வேதாவின் பின்னணி இசை திகிலில் ஆழ்த்தியது. இனிமையான பாடல்களை கவிஞர் வாலி எழுத, நகைச்சுவை காட்சிகளை டி.என். பாலு சிறப்புடன் எழுதியிருந்தார். கதை, திரைக்கதை எழுதி திரையை மிரட்டுகின்ற அளவிற்கு படத்தை திகிலூட்டும் வகையில் உருவாக்கியிருந்தார் டைரக்டர் ஏ.சி. திருலோக சந்தர் எம்.ஏ.

பொதுவாக திகில் படங்களில் நகைச்சுவை காட்சிகளை சேர்க்க மாட்டார்கள். அப்படி சேர்த்தால் திகில் காட்சிகளை விறுவிறுப்பாக அமைக்க முடியாது என்பார்கள். ஆனால் இந்த படத்தில் நாகேஷ், ஏ. கருணாநிதி, மாதவி, டைபிஸ்ட் கோபு, பி.டி. சம்பந்தம் ஆகியோரை வைத்து திகில் காட்சிகளுக்கு இடையூறு ஏற்படாமல் விறுவிறுப்பு குறையாமல் டி.என்.பாலு எழுதிய நகைச்சுவை காட்சிகளை சிறப்பாக படமாக்கியிருந்தார் டைரக்டர் ஏ.சி. திருலோக சந்தர் எம்.ஏ. அதனால்தான் இந்தப் படத்திற்கு (திகில் படங்களுக்கு ரிப்பீட் ஆடியன்ஸ் வரமாட்டார்கள்) ரிப்பீட் ஆடியன்ஸ் அதிகமாக வந்தார்கள். கவிஞர் வாலி எழுதிய பாடல்களுக்கு வேதா இனிமையான டியூன்களைப் கொடுத்திருக்கிறார்கள். சிறந்த தொழில் நுட்பம் கொண்ட படமாக அதே கண்கள் உருவாகியிருந்ததால் திரைப்பட கல்லூரி மாணவர்களுக்கு மாதிரிப்படமாக அவர்களது பாடதிட்டத்திற்கு சிபாரிசு செய்யப்பட்டது. தமிழில் வெற்றி பெற்ற அதே கண்கள் படத்தை நடிகர் கிருஷ்ணாவை நடிக்க வைத்து தெலுங்கிலும் தயாரித்தது. ஏவிஎம் நிறுவனம்.

அங்கேயும் பரபரப்புடன் ஓடி வசூலை கொடுத்திருக்கிறது.

பொதுவாக தமிழ்த்திரைப்படத்துறையில் நல்ல கதை அமைந்தால் படத்தை எடுப்பார்கள்.

அதிகமான வெற்றிப் படங்களை கொடுக்கின்ற ஹீரோவின் கால்ஷீட் கிடைத்தால் படத்தை உடனே தயாரிக்க தொடங்குவார்கள்.

ஆனால் வேறு ஒரு படத்திற்காக செட்டியார் போட்டுக் கொடுத்த செட்டு முழுமையாக அந்தப் படத்தில் காட்டப்படவில்லை என்பதற்காக அந்த செட்டை முழுமையாக காட்டவதற்காகவே ஏவி மெய்யப்ப செட்டியார் அதே கண்கள் படத்தை தயாரித்தார். இந்தப்படம் உருவாக்கப்பட்டதற்கான பின்னணிக் கதை மிகவும் சுவாரஸ்யமானது தொடர்ந்து பார்ப்போம்.

ஏவிஎம் நிறுவனத்தைப் பொறுத்தவரை அவர்கள் தயாரிக்கும் எந்தப் படமாக இருந்தாலும் பிரம்மாண்டமான

செட்டுகள் போட்டு படத்தின் முக்கியமான காட்சிகளை அந்த செட்டுக்குள்தான் படமாக்குவார்கள். அதற்கு எத்தனை லட்சம் ஆனாலும் அல்லது கோடி என்று செலவு கூடினாலும் கதைக்கு அவசியம் படத்திற்கு தேவை என்றால் கவலைப்படாமல் செலவு செய்யக் கூடியவர்கள்.

ஏவிஎம் நிறுவனம் தயாரித்த புராணப் படங்களான ஸ்ரீவள்ளி, பக்தபிரகலாதா, மாயாஜாலப் படமான வேதாள உலகம் சரித்திரப்படமான வீரத்திருமகன், சமூகப் படங்களான நாம் இருவர், வாழ்க்கை, பராசக்தி, பெண், நானும் ஒரு பெண், அன்பேவா அனைத்தும் பிரம்மாண்டமான செட்டுகள் போட்டு உருவாக்கப்பட்ட படங்கள்தான்.

இப்படிதான் படிக்காதமேதை படத்தை இந்தியில் 'மெஹர்பான்' என்ற பெயரில் தயாரிக்க முயற்சித்தார்கள். இதற்காக மிகுந்த பொருட்செலவில் பிரம்மாண்டமான பங்களா அமைப்புக் கொண்ட செட்டுகள் போட்டுக் கொடுத்தார் ஏவி மெய்யப்ப செட்டியார். சிவாஜி ரங்காராவ் நடித்த வேடத்தில் சுனில்தத் அசோக்குமார் நடித்தார்கள். தமிழில் படிக்காத மேதையை இயக்கிய ஏ. பீம்சிங்தான் இந்தப் படத்தையும் இயக்கினார்.

படத்தின் முக்கியமான காட்சிகளையும், பாடல் காட்சிகளையும் அந்த பங்களாவுக்குள்ளேயே படமாக்கி கொடுத்தார் பீம்சிங். படத்தை எடுத்த வரைக்கும் போட்டு பார்த்தார்கள். படத்திற்காக பிரம்மாண்டமாக போடப்பட்ட அந்த பங்களா செட்டு சரியாக முழுமையாக காட்டப்படவில்லையென்பதில் ஏவி மெய்யப்ப செட்டியாருக்கு மிகுந்த வருத்தம் ஏற்பட்டது.

எதிலும் ஃபர்பெக்ஷனை பார்க்கிறவர் செட்டியார் அது அந்த படத்தில் அவருக்கு முழுமையாக கிடைக்கவில்லை. அதனால் படப்பிடிப்பிற்காக போடப்பட்ட செட்டை பார்க்கப்போன அவரது மகன் ஏவிஎம் சரவணனையும்

இயக்குனர் ஏ.சி. திருலோக சந்தரையும் செட்டைப் பார்த்து முடித்ததும் இருவரும் தனது அறைக்கு வந்து போக வேண்டும் என்று கூறினார். திடீரென்று செட்டியார் இப்படி கூறியதும் அவர்களுக்கு ஒன்றும் புரியவில்லை. ஆனாலும் செட்டுகளை சுற்றிப் பார்த்துவிட்டு செட்டியார் அறைக்கு வந்து அவரைப் பார்த்தனர்.

"எவ்வளவு பெரிய செட்டாக போட்டக் கொடுத்திருக்கோம். ஆனா எடுத்த வரைக்கும் படத்தைப் போட்டு பார்த்ததில் செட்டோட ரிச்னஸ் சரியா வரவில்லையே என்றார் செட்டியார் வருத்தத்துடன்.

எப்படி ...ரும் நீங்க எடுக்கறது படிக்காத மேதை என்ற எமோஷ்னல் ஸ்டோரி அதில் சீன்கள்ல எமோஷனைக் காட்டடணுமே தவிர அங்கே போய் செட்டோட ரிச்னஸ் எப்படி காட்ட முடியும்? பீம்சிங் எப்படி காட்டுவார்? என்று துணிந்து செட்டை முழுமையாக காட்டாததற்கான காரணத்தை எடுத்துச் சொன்னார் இயக்குனர் ஏ.சி. திருலோக சந்தர். ஏவிஎம் சரவணனும் இந்த விவாதத்தில் கலந்து கொண்டு பேசினார்.

நெறைய செலவு பண்ணி செட்டு போட்டாச்சு என்ன பண்றதுன்னே தெரியல என்றார் செட்டியார்.

ஏவிஎம் நிறுவனத்தைப் பொறுத்தவரை அவர்களது படங்களுக்காக போடப்படும் செட்டுகள் படம் முடிந்ததும் பிரித்து விடுவார்கள். வேறு யாருடைய படங்களின் படப்பிற்காக வாடகைக்கு கூட தரமாட்டார்கள். ஏவிஎம் நிறுவனம் பார்ட்னர்களுடன் இணைந்து எடுக்கும் படங்களுக்கு மட்டும்தான் செட்டை விட்டுக் கொடுப்பார்கள். அல்லது ஸ்டுடியோவை பயன்படுத்த சம்மதிப்பார்கள். பாடல்கள் பதிவு செய்யும் ரிகார்டிங் தியேட்டர் லேபரட்டரி ஆகியவற்றை மட்டும் தான் வெளியாட்களுக்கு கொடுப்பார்கள். 1975ஆம் ஆண்டுக்கு பிறகுதான் ஸ்டுடியோவை படம் எடுக்க வந்தவர்களுக்கு வாடகைக்கு கொடுக்க ஆரம்பித்தார்கள்.

மெஹர்பான் இந்திப் படத்தை பொறுத்தவரை அதற்காக போடப்பட்ட பிரம்மாண்டமான பங்களா செட்டுகள் முழுமையாக காட்டப்படவில்லை என்ற வருத்தம் செட்டியாருக்குள் இருந்ததால்தான் இந்தப்படம் முடிந்தபிறகு செட்டைப் பிரிக்க வேண்டாம். இந்த செட்டுக்கு பொருந்தி வருவதைப்போல ஒரு கதையை ரெடி பண்ணுங்க என்றார்.

பொருந்தி வரப்போலன்னா இதுக்கு சோஷியல் சப்ஜெக்ட்ஸ் சரிபட்டு வராது. க்ரைம் திரில்லர் கதைதான் பொருந்தி வரும். செட்டுக்கும் ஸ்கோப் இருக்கும் என்றார் இயக்குனர் ஏ.சி. திருலோகசந்தர். அப்படியே ஆகட்டும் என்றார் செட்டியார்.

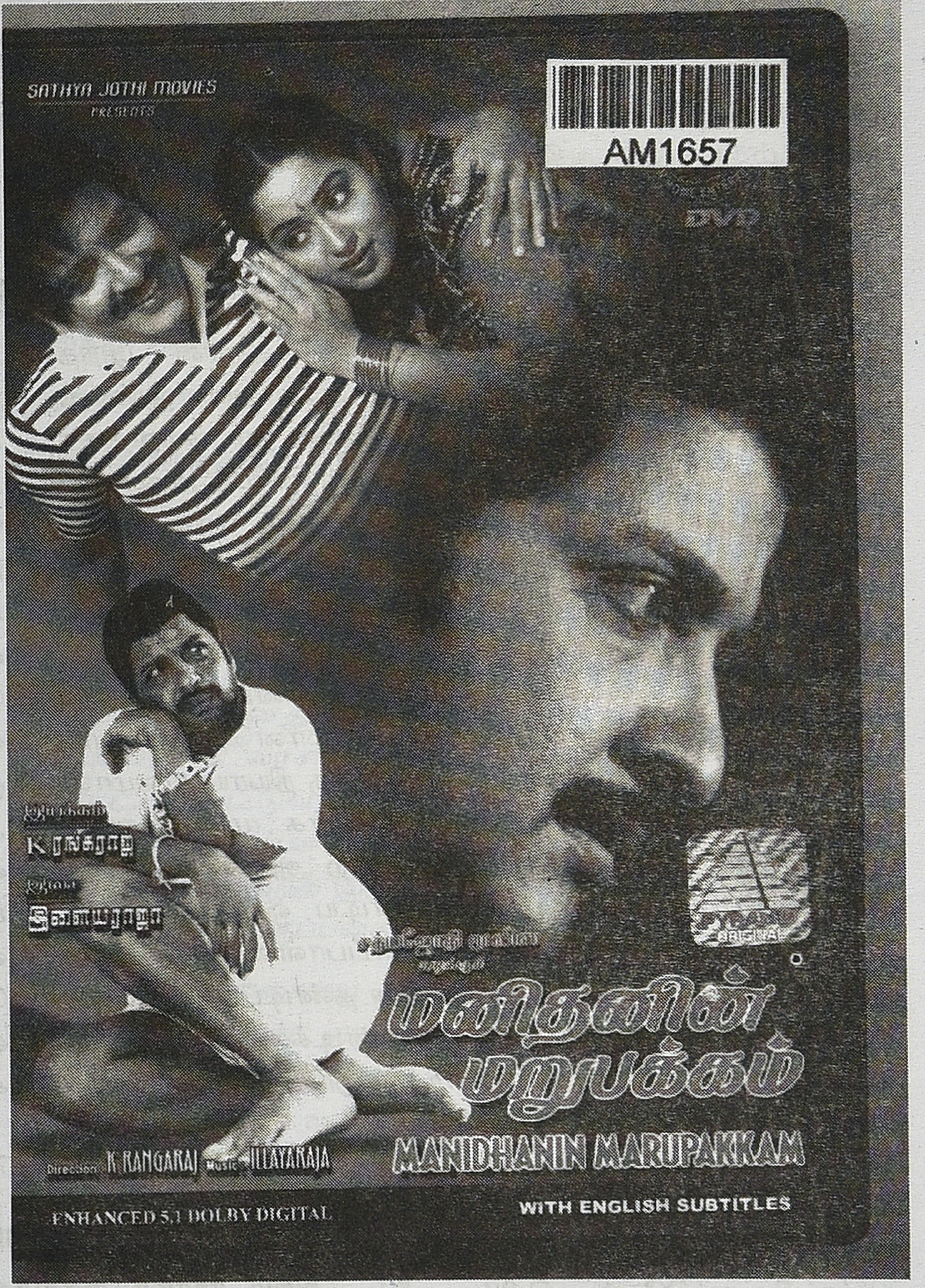
அதன்பிறகு பூட்பங்களா பீஸ்ஸால் பாத், கும்நாம், டாக்பங்களா, போன்ற படங்களைப் பார்த்து மிக்ஸ் பண்ணி ஒரு க்ரைம் திரில்லர் கதையை ஒரு வாரத்திற்குள் ரெடிபண்ணி செட்டியாரிடம் சொன்னார்கள். அவரும் ஓ.கே. சொன்னார்.

அப்பொழுது திருலோக்சந்தருடன் இணைந்து ஐடியாக்களை தெரிவித்து இப்படி ஒரு கதை உருவாவதற்கு காரணமாக இருந்தவர் ஏவிஎம் சரவணன்.

இதுதான் அதே கண்கள் உருவான பின்னணிக் கதை.

வசந்தகுமாரன்

மனிதனின் மறுபக்கம்



ஆசை என்பது உயிரின் பிறப்பிடம். ஆசையின் மட்டம் அளவுக்கு மேல் அதிகரிக்கும் சமயம் அது மெல்ல விஷத்தன்மைக்கு மாறுகிறது. அந்த விஷம் பிறரை தீண்டி கொல்லும் நிலையை உருவாக்குகிறது. கொள்கைகள்,லட்சியங்கள், மானுட விடுதலைகள், அடிப்படை உரிமைகள், இனமானம் காக்கும் போராட்டங்கள் எல்லாம் மனிதனின் அடிப்படை ஆசைகளே. விஷத்தன்மையில் ஊறிய மட்டம் தாண்டிய ஆசைகள் தங்கள் கொடுக்குகளை நீட்டி அடிப்படை ஆசைகளை கொல்ல ஒரு பொழுதும் தயங்குவதில்லை. அவை தனக்கு உடன்பாடான சட்டத்திட்டங்களை தீட்டி அடிப்படை ஆசைகளை கழுவேற்றி கொல்வதில் நிறைய தர்க்க நூல்களையும் இயற்றி வைத்திருக்கிறது. இவ்வாறான கொலைகளில் பெரும்பாலும் சிக்கிக்கொள்வது அடிப்படை ஆசைகளே. நாடுகள், அரசியலமைப்புகள், சித்தாதங்கள், மாற்றுக்கருத்தை அங்கீகரிக்க மனமில்லதாவர்கள் இவர்கள் யாவரும் அடிப்படை ஆசைகள் உள்ளோரை சகிக்க முடியாமல் கத்தியை இடுப்பில் சொருகிக்கொண்டு கொல்வதற்காகவே திரிகிறார்கள். ஆயுதங்களால் மட்டும் இந்த கொலைகள் நிகழ்வதில்லை. சொற்களால், வசவுகளால்,தீண்டாமையால், நபர் அடையாளப்படுத்தப்பட்டு, கட்டம் கட்டப்பட்டு, தனிமைப்படுத்தி இன்னும் என்ன என்ன சாத்தியகூறுகள் உள்ளதோ அத்தனையும் பயன்படுத்தி கொன்றுகொண்டிருக்கிறார்கள். அதில் கடைசியான, மிகமோசமான, தர்க்கபூர்வமாக இயங்குவதாக சொல்லபடும் பலிபீடம் தான் அரசு தன் தீர்ப்பாக அளிக்கும் கொலைகள். இந்த சொற்றோடரைத்தான் இந்தியா தூக்குதண்டனை என்று உச்சரிக்கிறது. கவனமாகவோ அல்லது கவனமற்றோ அரசு தன்னை மனித தன்மையில் மிக மலிவாக காட்டிக்கொள்ளும்படி ஏற்படுத்தபட்ட ஒரு மாபெரும் அபத்தம்தான் தூக்குதண்டனை. நாடுகள் தோன்றி சட்டத்திட்டங்கள் ஏற்பட்ட நாளிலிருந்து தண்டனைகள் வழங்கப்பட்டதன் வழியாக மனித சமூகம் முன்னேறியிருப்பதாக எந்த விபரமும் மானுடவளர்ச்சியில் இருப்பதாக தெரியவில்லை. உண்மையில் தண்டனை பற்றிய பயத்துடன் வாழும் ஒரு சமூகம் அதை மூர்க்கத்துடன் மீறவே முயற்சி செய்கிறது. பயமே திட்டங்களை தீட்டி பெரும் கொலைகளை நிகழ்த்துகிறது. அரசுகள் தனக்கிருக்கும் பயத்தை நியாயப்படுத்த பாதுகாப்புக்கு பல லட்சம் கோடிகள் செலவழிக்கிறது. பெரும் பணம் இல்லாத தனிநபர் தன்னையே முதலாக வைத்து பெரும் கொலைகள் செய்கிறான். தனிநபர் செய்ததை மீண்டும் அரசு சட்டப்பூர்வமாக செய்கிறது அல்லது செய்ய முயல்கிறது. இம்மாதிரியான முடிவற்ற மனித அநாகரிகம்

இன்றுவரை தொடர்ந்து நடைபெற்று வருவதுதான் நிகழ்கால தமிழகத்தின், இந்தியாவின் முக்கியமான பிரச்சினை. இதில் தனிநபர் கொலை உணர்ச்சி மேலீடென்றால் அரசு அளிக்கும் தூக்குதண்டனைகள் பயங்கரவாதத்தின் உச்சம். காரணம் அரசுக்கு மனிதர்களின் தவறுகளை திருத்தும் பொருட்டும், மனிதனின் அடிப்படைவாழ்வுரிமைகளை காப்பாற்றும் பொருட்டும் அடிப்படைகள் வரையறுக்கப்பட்டு அரசியலமைப்புகள் உருவாக்கபட்டது. ஒரு பொழுதும் கொலைகள் செய்ய அல்ல. அதைவிட இன்னும் ஒரு கொடூரம், அரசு உருவாக்கிய அதிகாரம் தனக்கான வேலையை முடிக்க, அப்பாவிகளுக்கும் தவறான சாட்சியத்தின் பேரில் தண்டனையை கொடுத்து கொன்றுவிட நிறைய வாய்ப்புண்டு. ஒரு தனிநபர் தனக்கான மனசாட்சியை சிறிதளவாவது பயன்படுத்த ஒரு வாய்ப்புண்டு. ஆனால் அரசிடம் உள்ள அதிகாரத்திடம் சாட்சியம் ஒன்றே கூர்த்தீட்டி கொலைகளத்தில் தயராக நிற்கும்.

இம்மாதிரியான அரசுகொலைகளுக்கு எதிராக தொடர்ந்து குரல் எழுப்பி வருவது அறம் சார்ந்த குரல்களும், எழுத்துகளும், கலைகளும் தான். இந்த குரல்களை எந்த திசையில் இருந்து வந்தாலும், அல்லது எந்த மொழியில் விவாதித்தாலும் அதில் நம் கவனத்தை உட்படுத்துவது அவசியமான ஒன்று. தமிழ் சினிமா அத்தகைய அடிப்படையான பிரச்சினைகளுக்கு தன் குரலை ஒரு கலைப்படைப்பாக பதிவுசெய்திருக்கிறதா என்று தேடியதில் நான் கண்டறிந்த திரைப்படம் மனிதனின் மறுபக்கம். ஊடகங்களால் வர்ணிக்கப்படும் தூக்குதண்டனை கைதிகளை பற்றிய சித்திரம் எவ்வளவு மிகையானது என்பதை நிறுவும் அளவில் இந்த திரைப்படம் முக்கியமானதென்றாலும், இந்த திரைப்படத்தின் கதை மீண்டும் ஒரு நியாயபூர்வமான கொலையையே குற்றத்திற்கான தீர்வாக முன் நிறுத்தி படத்தை முடிக்கிறது. தண்டனை என்ற அளவில் கொலை எனும் அநாகரிகமே ஒழிய வேண்டிய ஒன்று என்பது தான் தூக்குதண்டனை பற்றிய எதிர்ப்பாளனின் கருத்தாக இருக்க முடியும். குற்றவாளியை அரசு தண்டிப்பதற்கு பதில் தனிநபர் அல்லது கதாநாயகன் தண்டிக்கலாம் என்பது குற்றத்திற்கான தண்டனை மரணம் என்னும் சிந்தனையிலேயே இருக்கிறது. இதற்கு மாற்றாக ஒரு பிற மொழி திரைப்படத்தையும் இணைத்து விவாதித்தால் இந்த பிரச்சினை இன்னும் தெளிவாகும் என்று நினைக்கிறேன். கிறிஸ்டாஃப் கீஸ்லோவ்ஸ்கியின், எ ஷார்ட் பிலிம் அபௌட் கில்லிங் என்னும் ஒரு போலிஷ் (போலந்து) திரைப்படம் கலாரீதியாக கொலை என்ற தண்டனை வடிவத்தை பற்றிய எதிர்ப்பில் மிக முக்கியமான படைப்பு. மனிதனின் மறுபக்கம் என்னும் தலைப்பு ஏறக்குறைய இந்தத் திரைப்படத்திற்கும் பொருந்தகூடிய ஒன்றுதான். இந்த இருதிரைபடங்களிலும் கொலைக்கான காரணங்கள், பின்னணிகள் விவாதிக்கபடுகின்றன. கீஸ்லோவ்ஸ்கி என்னும் திரைப்பட மேதையை கே.ரங்கராஜ் எனும் தமிழ் இயக்குநரோடு ஒப்பிடுவது அல்ல இந்த கட்டுரையின் நோக்கம். ஒரு கொலைக்கான காரணங்கள், அதற்கான பின்புலங்கள், எப்படியெல்லாம் கவனமற்று முன்னிறுத்தப்படுகின்றன என்பதுதான் இந்த திரைபடங்களில் விவாதிக்கபட்ட மூலக்கருத்துகள். மனிதனின் மறுபக்கம் எனும் இந்த திரைப்படத்தில், பத்திரிகை நிருபர் சுஜாதா கொலைக்கைதி ரவிவர்மாவை சிறையில் நேர்காணல் எடுக்கசெல்கிறார். ரவிவர்மா வேறு யாருமல்ல அவர் பத்திரிகை நிருபர் சுஜாதாவின் அக்காவை கொலை செய்ததாக குற்றம் சாட்டப்படுபவர். பத்திரிகைகள் மீதான கோபத்தின் காரணமாக ரவிவர்மா சுஜாதாவுக்கு நேர்காணல் தரவில்லை. தன் அக்காவை கொன்ற ரவிவர்மா பற்றி பிறரிடம் கேட்ட கதைகளை வைத்தும் தன் அக்காவின் மீது வைத்திருந்த பாசத்தின் காரணமாகவும் தான் பணிபுரியும் பத்திரிகையில் மிக மிக மோசமான கற்பனையில் ரவிவர்மாவை பற்றி எழுதுகிறார் சுஜாதா. ரவிவர்மா மிக குரூரமாக சுஜாதாவின் அக்காவை துன்புறுத்தியதாக பல சம்பவங்களை விளக்கி எழுதுகிறாள். அப்படித்தான் திரைக்கதையும் அந்த சம்பவங்களை பார்வையாளன் நம்பும்வகையில் முன்வைக்கிறது. பின்னால் படத்தின் இரண்டாம் பாகத்தில், சிறையிலிருந்து தப்பி சந்தர்ப்பவசமாக சுஜாதாவிடமே அடைக்கலம் பெறும் ரவிவர்மாவின் தரப்பிலிருந்து சொல்லப்படும் அதே கதை சுஜாதா எழுதிய பொய்களை மறுத்து ரவிவர்மா மற்றும் அவனது மனைவிக்கான பிரச்சினையை விவரித்து ரவிவர்மா ஒரு அப்பாவி என்ற விளக்கத்தை முன்வைக்கிறது. சுஜாதா தான் எழுதிய பொய்களுக்காக வெட்கப்படுகிறாள். தூக்குதண்டனை கைதி ரவிவர்மா மீது சாட்சிகள் பேசிய அத்தனை குற்றச்சாட்டுகளும் பத்திரிகைகள் எழுதிய கட்டுகதைகளும் ஆதாரமில்லாத குப்பைகள் என்று உறுதிசெய்யப்படுகிறது. ஏ.எல்.நாராயணனின் வசனங்கள் மிக கடுமையாகவே பத்திரிகைகளை விமர்சனம் செய்திருக்கிறது. அத்தகைய வசனங்களை இயக்குநர் கே.ரங்கராஜ் படத்தில் இடம்பெற செய்திருப்பது ஆச்சர்யத்திற்குரிய ஒன்று. தமிழ்சினிமா வியாபார காரணங்களுக்காக தமிழ் பத்திரிகைகளை சார்ந்திருக்கும் வேளையில் அந்த பத்திரிகைகளில் வரும் சில பொய்யான கட்டுரைகளை மிக கடுமையாக விமர்சித்து உரையாடல்கள் இடம்பெற்றிருப்பது துணிச்சலான விஷயம் என்றுதான் கூறவேண்டும். சிவக்குமார் ராதா ஜெயஸ்ரீ போன்றோர் நடித்திருக்கும் இத்திரைப்படத்தில் கதை மற்றும் வசனம் ஆகியவற்றை அதிகமாக நம்பி சத்யஜோதி பிலிம்ஸ் தயாரித்திருக்கிறது. வியாபார சினிமாவுக்கான எந்த சூத்திரமும் இல்லாமல், அப்பாவி ஒருவர் எப்படி தூக்குதண்டனை கைதியாக சமுகத்தால் அடையாளப்படுத்தபடுகிறார் என்பது திரைக்கதையில் இரு தரப்பின் பார்வை வழியாக விளக்கப்படுகிறது. ஒரு தரப்பில் ரவிவர்மா எனும் கதாபாத்திரம் மிக கொடூரமானவர்

அரசுகொலைகளுக்கு எதிராக தொடர்ந்து குரல் எழுப்பி வருவது அறம் சார்ந்த குரல்களும், எழுத்துகளும், கலைகளும் தான். இந்த குரல்களை எந்த திசையில் இருந்து வந்தாலும், அல்லது எந்த மொழியில் விவாதித்தாலும் அதில் நம் கவனத்தை உட்படுத்துவது அவசியமான ஒன்று. தமிழ் சினிமா அத்தகைய அடிப்படையான பிரச்சினைகளுக்கு தன் குரலை ஒரு கலைப்படைப்பாக பதிவுசெய்திருக்கிறதா என்று தேடியதில் நான் கண்டறிந்த திரைப்படம் மனிதனின் மறுபக்கம்.

ஒரு கொலைக்கு இன்னொரு கொலை தீர்வாகாது என்ற சொல் பல கோடி முறை எடுத்துச்சொல்லபட்டாலும் ஒரு நம்பகத்தன்மையுள்ள கதையின் வழியாக சொல்லும்பொழுது ஏற்படும் தாக்கம் சற்று கூடுதலாகத்தான் இருக்கிறது. ஒரு கலைஞன் தான் எடுத்துக்கொண்ட படைப்பில் உள்ள கருத்தில் தனக்கு தேவையான சலுகைகளை எடுத்துக்கொண்டு சமரசம் செய்துகொள்வது பணம் ஈட்டும் நோக்கத்தில் பல சமயம் நடக்கிறது. அத்தகைய படைப்பு வெறும் பொழுதுப்போக்கை மையப்படுத்தி இயங்கியிருந்தால் நாம் பெரிதக வருத்தப்பட காரணமிருக்காது.

என்றும் இன்னொரு தரப்பில் மிக சாதாரணமான, இயல்பான சந்தேகங்கள் ஏற்படக்கூடிய ஒரு குடும்பத்தலைவன் என்றும் விவரிக்கப்படுகிறது. சமூகத்தில் கொலைக்குற்றம் சாட்டப்பட்ட கைதிகளை பரபரப்புக்காக மிக வக்கிரமானவர்களாகவும், கொடூரமானவர்களாகவும் பத்திரிகைகள் சித்தரிப்பதை ஒரு தமிழ்சினிமா மிக கவனமாக கையாண்டிருப்பதன் மூலமாக மனிதனின் மறுபக்கம் எனும் இந்தத்திரைப்படம் கவனத்திற்குரியதாகிறது. மரணதண்டனை என்பது எவ்வளவு கடும் விமர்சனத்திற்குரிய ஒன்றோ அவ்வாறே பழித்தீர்த்தலின் வழியாக செய்யப்படும் கொலைகளும் கடும் ஆட்சேபத்திற்குரியவை. இறுதிகாட்சியில் உண்மை கொலைகாரனை கண்டுபிடித்து ரவிவர்மா கொல்லும் காட்சி மீண்டும் கொலைகளை வளர்த்தும் வண்ணமாகவே திரைப்படத்தை நிறைவு செய்திருப்பது கருத்தளவில் ஏற்புடையதல்ல. திரைப்படத்தில் வரும் விவரங்கள், அழகியல் போன்றவைகள் மிக நுட்பமாக இல்லாததால் கதைக்கான நம்பகதன்மை நாடகத்தன்மையை முன்னிறுத்துகிறது. அதன் காரணமாக பார்வையாளனை அதிர்ச்சிகொள்ளவைக்கும் விபரீதமான நிகழ்வுகள் எதுவும் இப்படத்தில் இல்லை.

கீஸ்லோவ்ஸ்கியின் திரைப்படம் அவ்வளவு எளிதான ஒன்று அல்ல. அது பார்வையாளனின் கவனத்தை மிக கவனமாக வசீகரிக்கக்கூடிய அழகியல் தன்மை கொண்டது. ஒவ்வோரு பிரேமும் மிக நுட்பமாக வார்த்தெடுக்கபட்டது. திரைப்படத்தில் பிரதான கதாபாத்திரம் செய்யும் கொலையும், அரசு அதிகாரங்கள் செய்யும் கொலையும் தத்ரூபமாக திரையில் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. கொலையின் இரக்கமற்ற தன்மை அப்படியே பார்வையாளனையும் கவ்விக்கொள்ளுமோ என்ற அச்ச உணர்வினை தூண்டும் திரைப்படம். மனிதனின் மறுபக்கம் இத்தகைய நுண்உணர்வுகள் கொண்டதல்ல; ஆனால் நிச்சயம் மனிதனின் மறுபக்கத்தில் நம்மை மிரளவைக்க கூடிய எந்த காட்சியும் படத்தில் இல்லை. திரைப்படங்கள் பொது வெளியில் தன்னை இழக்கக்கூடிய மனமுதிர்ச்சியற்றவர்களும் காணக்கூடிய ஒரு ஜனநாயக கலைவெளி. அதனால் ஒரு கொலையை இவ்வளவு விபரமாக காட்டுவது என்பது ஆபத்தான வழிகளையும் திறக்க வாய்ப்புள்ளது. ஆனால் கீஸ்லோவ்ஸ்கி கொலைகளின் விகாரத்தையும் விவரப்படுத்தி கொலை என்ற செயல்பாட்டிற்கான தனது ஆழமான எதிர்ப்பை பதிவு செய்கிறார். முதல் ஃபிரேமில் இருந்து கடைசி ஃபிரேம் வரை ஒரு தேர்ந்த ஆளுமைகொண்ட கலைஞராக, கொல்வதற்கு எதிரான தனது கருத்தை மிக நுட்பமாக விவரிக்கிறார். முதல் ஃபிரேமில் வரும் இறந்துபோன கரப்பான்கள், அடுத்து தூக்கில் தொங்கவிட்டிருக்கும் பூனை, படத்தில் இறுதியாக தோன்றும் சூரிய அஸ்தமனம் யாவும் எதிர்மறையானவைகளே. கொலைக்கான குறியீடுகளை மிக கவனமாக தொகுத்து தன் கண்டனத்தை பதிவு செய்யும் கீஸ்லோவ்ஸ்கியின் தொழில் நுட்ப ஆளுமையும் கலை மன வெளியும் மேதைமையானது. லாசர் ஜெசக் எனும் ஒருவன் தன் போக்கில் நகரத்தில் சுற்றிக்கொண்டிருக்கிறான்; அவன் எந்த நேரத்திலும் விபரீதமாக ஏதும் செய்யக்கூடியவன் என்னும் தோற்றம். ஜேன் என்ற வாடகை கார் ஓட்டும் ஓட்டுநரின் கதாபாத்திரத்தை .மன விகாரத்துடன் அறிமுகப்படுத்துகிறார். கொலைகாரனும் கொலையுண்டவனும் ஏறக்குறையை ஒரே மாதிரியான மன நிலையிலையே இயங்குகிறார்கள். பிறரது சந்தோஷத்தை கெடுப்பது எனும் செயல் அவர்களது மனதில் மிக நுட்பமாக இடம் பெற்றிருப்பதை இரு சிறு காட்சிகளின் ஊடாக இயக்குநர் விவரிக்கிறார். பெட்டை நாயை துரத்தும் ஆண் நாய் ஒன்றை ஹார்ன் அடித்து பயமுறுத்தி விரட்டும் கார் ஓட்டுநர், தனது காரில் பயணிக்க காத்திருக்கும் இளஞ் ஜோடிக்கு தெரியாமல் வண்டியை திசை மாற்றி ஓட்டி இளஞ்ஜோடியை ஏமாற்றுவது என்று அவனது குரூரத்தை விளக்குகிறார். லாசர் எனும் கதாபாத்திரம் பிறரது சந்தோஷங்களை கலைத்துவிடுவதன் வழியே அவனது மனவிகாரங்களையும் விளக்குகிறார். முக்கியமாக லாசர் இரைகள் மேயும் புறாக்கூட்டத்தை விரட்டி ஓட்டுவது, வேடிக்கைப்பார்த்த சிறுமிகளின் இடையே உள்ள கண்ணாடிதிரைமீது சாக்லேட்டை விசியடிப்பது. இந்த இரு சம்பவங்களும் லாசரும் மனரீதியாக பாதிக்கப்பட்டிருப்பதை விவரித்துசொல்கிறார்.

தன் தங்கையை வண்டி ஏற்றி கொன்ற ஓட்டுநரை கொல்வதுதான் லாசரின் நோக்கம் ஒரு விபத்தான கொலைக்கு இன்னொரு திட்டமிட்ட கொலையை லாசர் செய்கிறான். அதை தொடர்ந்து அரசின் சட்டபடி நீதிமன்றம் லாசருக்கு அளிக்கும் தூக்கு தண்டனை மிக விரிவான சடங்குகளுடனும், தயாரிப்புகளுடனும் நடக்கும் கொலை. இதுதான் இந்த திரைப்படத்தின் அடிப்படைக்கதை.

கதாபாத்திரங்களின் நம்பகத்தன்மை, சம்பவங்களில் உள்ள நுட்பம், நேர்மைறையான கருத்துகளில் நம்பிக்கை கொண்ட ஒரு வழக்கறிஞர் கதாபாத்திரத்தின் உள்ளார்ந்த ஈடுபாடு போன்றவை, உலகுக்கு இந்தத் திரைப்படம் வழங்கிய ஒரு பெரும் பொக்கிஷம் மட்டுமல்ல தூக்குத்தண்டனை பற்றிய சட்டக் கோட்பாடுகளில் ஒரு இடையீடாகவும் மனிதர்களின் மீதான ஆழமான குறிப்பாகவும் செயல்படுவது. நீதிமன்றங்களும், அது போலவே நீதி பற்றிய செயல்பாடுகளில் கவனம் உள்ள அனைவரும் இந்தப் படத்தை ஒரு ஆவணமாகவும் எடுத்துக்கொள்ளவேண்டும்.

ஒரு கொலைக்கு இன்னொரு கொலை தீர்வாகாது என்ற சொல் பல கோடி முறை எடுத்துச்சொல்லபட்டாலும் ஒரு நம்பகத்தன்மையுள்ள கதையின் வழியாக சொல்லும்பொழுது ஏற்படும் தாக்கம் சற்று கூடுதலாகத்தான் இருக்கிறது. ஒரு

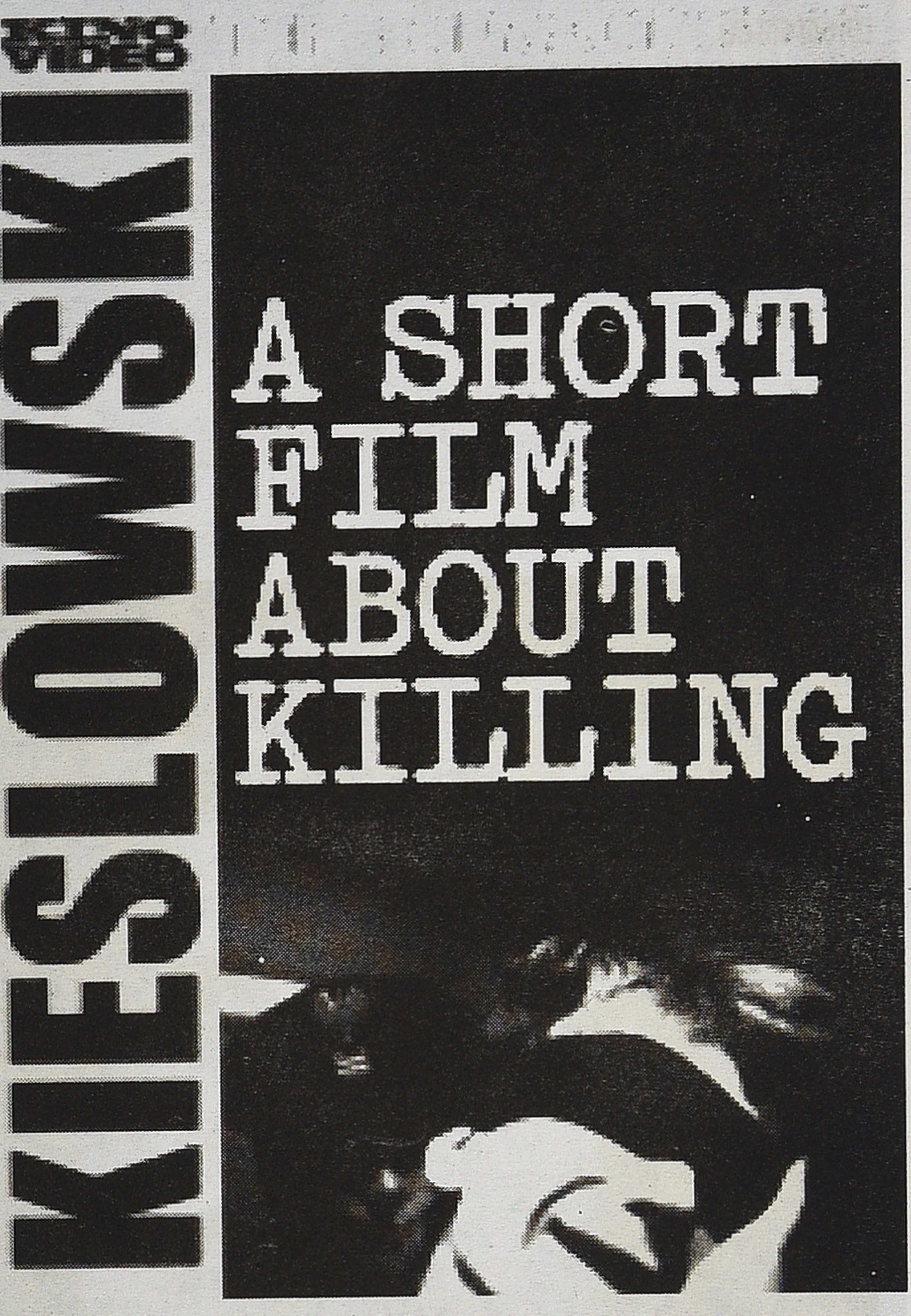
கலைஞன் தான் எடுத்துக்கொண்ட படைப்பில் உள்ள கருத்தில் தனக்கு தேவையான சலுகைகளை எடுத்துக்கொண்டு சமரசம் செய்துகொள்வது பணம் ஈட்டும் நோக்கத்தில் பல சமயம் நடக்கிறது. அத்தகைய படைப்பு வெறும் பொழுதுப்போக்கை மையப்படுத்தி இயங்கியிருந்தால் நாம் பெரிதாக வருத்தப்பட காரணமிருக்காது. தீவிரமான மனிதகுற்றங்களை எடுத்து விவாதிக்கும்போது எந்த சலுகையும் எடுத்துக்கொள்ளாமல் நியாயத்திற்கு உட்பட்டு விவாதிக்கவேண்டியது மிக முக்கியம். கீஸ்லோவ்ஸ்கி இந்த படைப்பில் தனக்கான சலுகைகள் எதையும் எடுத்துகொள்ளவில்லை. கொல்லும் உணர்ச்சியில் மனிதனுக்கு உள்ள குரூரம் வெகுநுட்பமாக விவரிக்கபடுகிறது. அது தனிநபராகவோ அல்லது அரசு அமைப்பாகவோ இருந்தாலும் தனக்குள்ள கவனத்தை அவர் தவறவிடுவதில்லை. அவ்வளவு நுட்பமாக நடக்கிறது இரு கொலைகளும், லாசர் தன் இருகைகளின் பிடிக்குள் நன்றாய் இறுக்கி இருக்கும்படி அந்த கயிற்றை அளவாக வெட்டிக்கொள்கிறான். அதில் போகாத உயிரை பெரும் பாறை ஒன்றை எடுத்து, வாகாக கார் ஓட்டியின் உடல் மீது அமர்ந்து அவனது முகத்தில் பாறையை வைத்து ஓங்கி அடித்து முகத்தையும் மண்டையையும் நசுக்கி எடுக்கிறான். அது போலவே அரசு அதிகாரியும் அவ்வளவு நுட்பமாக தூக்குப்போடும் மேடையின் இழுவிசையை எண்ணெய் விட்டு சோதித்து, கயிற்றை நன்றாக இழுத்துப்பார்த்து கொலைக்கருவிகளை சோதிக்கிறார். தனிநபர் கொலைகள் வெறும் உணர்ச்சி மேலீடென்றால், அரசு கொலையானது பரிபூரணமாக திட்டமிடப்பட்டு நிறைவேற்றப்படுவது என்று துல்லியமாக காட்டப்படுகிறது. இந்த திரைப்படம் முக்கியமாக அரசு கொலையில் உள்ள கொடூரத்தை விவரித்து தூக்கு தண்டனைக்கு எதிரான கருத்தை துல்லியமாக விவாதிக்கிறது. இளம் வழக்கறிஞர் சந்திக்கும் தன் முதல் வழக்கே தூக்குதண்டனை பற்றியது என்னும் கதைப்போக்கின் மூலம் அரசு சட்ட அதிகாரங்கள் முன் நீதிக்கான போராட்டம் பெரும் சவாலுக்குரியது என்று அக்கதாபாத்திரத்தின் வழியாக பார்வையாளனுக்கு உணர்த்தப்படுகிறது. அந்த வழக்கறிஞரின் தோல்வியில் நாமும் பங்கேற்கும் முகமாக திரைக்கதையில் வாழ்வு பற்றிய நம்பிக்கையோடும் சராசரி கனவோடும் வழக்கறிஞர் கதாபாத்திரத்தை விவரிக்கிறார் இயக்குநர். நீதிமன்றத்தில் இறுதியாக காட்டபடும் வழக்கறிஞரின் அயர்ச்சி திரைப்படமொழியின் அற்புதமான தொடர்ச்சி... அந்த காட்சியை திரைப்பட மொழியின் உச்சம் என்று கூட சொல்லலாம். காட்சி இது தான்; லாசர் கார் ஓட்டுநரை கொன்று விட்டு, காரை எடுத்துக்கொண்டு தன் தோழியை பார்க்க செல்கிறான். காரில் ஏறிய தோழிக்கு தெரியும் அந்த கார் லாசருடையதல்ல என்று, தோழி கேட்கிறாள் இந்த கார் யாருடையதென்று லாசரிடம் பதில் இல்லை. திரைப்படத்தில் அடுத்த காட்சியாக நீதிமன்றத்தில் சிறிய மௌனம். நீதிபதிகளால் லாசருக்கு தூக்குத்தண்டை தீர்ப்பு இறுதி செய்யபடுகிறது. அடுத்து வெட்டு வழக்கறிஞரின் அயர்ச்சியான குளோசப். தமிழ்சினிமா வசனத்தை உதறித்தள்ள அதன் வணிக காரணங்களே பெரும் தடையாக உள்ளது, காட்சிபடுத்துதல் என்றால் அற்புதமாக ஒளிப்பதிவு செய்யப்பட்ட காட்சிகளே என்ற புரிதல் பெரும்பாலான தமிழ்சினிமா கலைஞர்களுக்கு உள்ளது. திரைப்படத்தின் மொழி கூறுகள் அழமான கவிதையின் உறவை கொண்டது. சொல்லாமல் விட்ட செய்திகளை உணர்த்துவது ஒரு காட்சிக்கு முன்னும் பின்னும் திரைக்கதையாசிரியர் தேர்ந்தெடுக்கும் சம்பவம் அல்லது இயக்குநர் தேர்ந்தெடுக்கும் ஷாட்கள். ஒரு ஷாட்டில் நமக்கு தேவைபடுவது வாய்மொழியான தகவல்கள் அல்ல காட்சிரீதியான தகவல்கள். காட்சிகளால் சாத்தியமில்லை என்று உணர்ந்த பின்பே உரையாடலின் துணையை கோரலாம். கீஸ்லோவ்ஸ்கியின் ஆளுமையே அவரது தனித்துவமான சினிமா மொழிதான். எந்தவொரு ஷாட்டும் தேவையில்லாமல் பார்வயாளனை அசத்தும் பொருட்டு தொகுக்கபட்டதல்ல உதாரணத்திற்கு ஒரு தேநீர் விடுதியில் சாக்லேட் சாப்பிடும் அதே சமயம் இன்னொரு புறம் வழக்கறிஞரும் இருந்திருக்கிறார். இரண்டு ஷாட்களும் தனித்தனியாக காட்டபடுகிறது. பிற்பாடுதான் அந்த கொலை நடப்பதற்கு முன்னால் வழக்கறிஞரும் தான் அங்கிருந்ததை உணர்கிறார். பார்வையாளனும் உணர்கிறான். ஒரு வேளை லாசரை வழக்கறிஞர் சந்தித்து இருந்தால் அந்த கொலை நிகழாமல் போயிருக்கலாம். அந்த ஆற்றாமை மிக முக்கியமானது. ஏனெனில் கொலைக்கான தருணங்கள் மிக நெகிழ்வானது, தூக்கு தண்டனை அப்படி அல்ல. அது தீர விசாரித்து இன்னொரு கொலையை திட்டமிட்டு அரங்கேற்றுவது. எழுபதைந்து நிமிடங்கள் மட்டும் ஓடக்கூடிய இந்த திரைப்படத்தில் மனிதனை மனிதன் கொல்லுதல் பற்றிய அத்தனை நுட்பங்களும் மிக கவனமாக தொகுக்கபட்டுள்ளது. அதற்கான காரணம் கீஸ்லோவ்ஸ்கி கலை ஆளுமையை வெளிபடுத்த விரும்பியதல்ல; தன் மனிதனுக்கு எதிராக மனிதனே இழைக்கும் பெரும் தீங்குகளை முகத்தில் அறைந்தாற் போல சொல்வதுதான்.

மிக மட்டரகமான திரைப்படங்களில் மனித உயிரை துச்சமாக வதைத்து கொல்லும் எவ்வளவு ஹீரோக்களை, காட்சிகளை பார்க்கிறோம். இந்த திரைப்படத்தை பார்க்கும் ஒரு பார்வையாளன் உயிரை கொல்லுதல் என்பது மனித நாகரிகத்துக்கும் அடிப்படை வாழ்வுரிமைக்கும் எவ்வளவு முரணானது என்பதை உணராமல் இருப்பது கடினம். கீஸ்லோவ்ஸ்கியின் விவரிப்பு இறைவன் நேரடியாக இறங்கி வந்து சம்பவத்தை தெரிவிப்பது போல என்று சொல்லலாம். கலை எனப்படுவது எல்லா வடிவிலும் அனுபவிக்கக்கூடிய ஒரு சௌகர்யமான வஸ்து என்ற கருத்து உள்ளது. அந்த கருத்தை மறுதலிப்பது போல கீஸ்லோவ்ஸ்கி தன் கலையை வேதனையின் குரலாக இந்த திரைப்படத்தை வழியே செதுக்கி எடுத்திருக்கிறார். ஒளிப்பதிவில் அழுக்கான கவிதை (poetic dust) எனும் உத்தியிலே படம் பிடித்திருப்பது இக்கதைக்கு இன்னுமொரு பரிமாணத்தை தருகிறது, சோகம் பெரும் சித்திரமாய் திரை முழுவதும் வழிந்தோடுவதாக எனக்கு

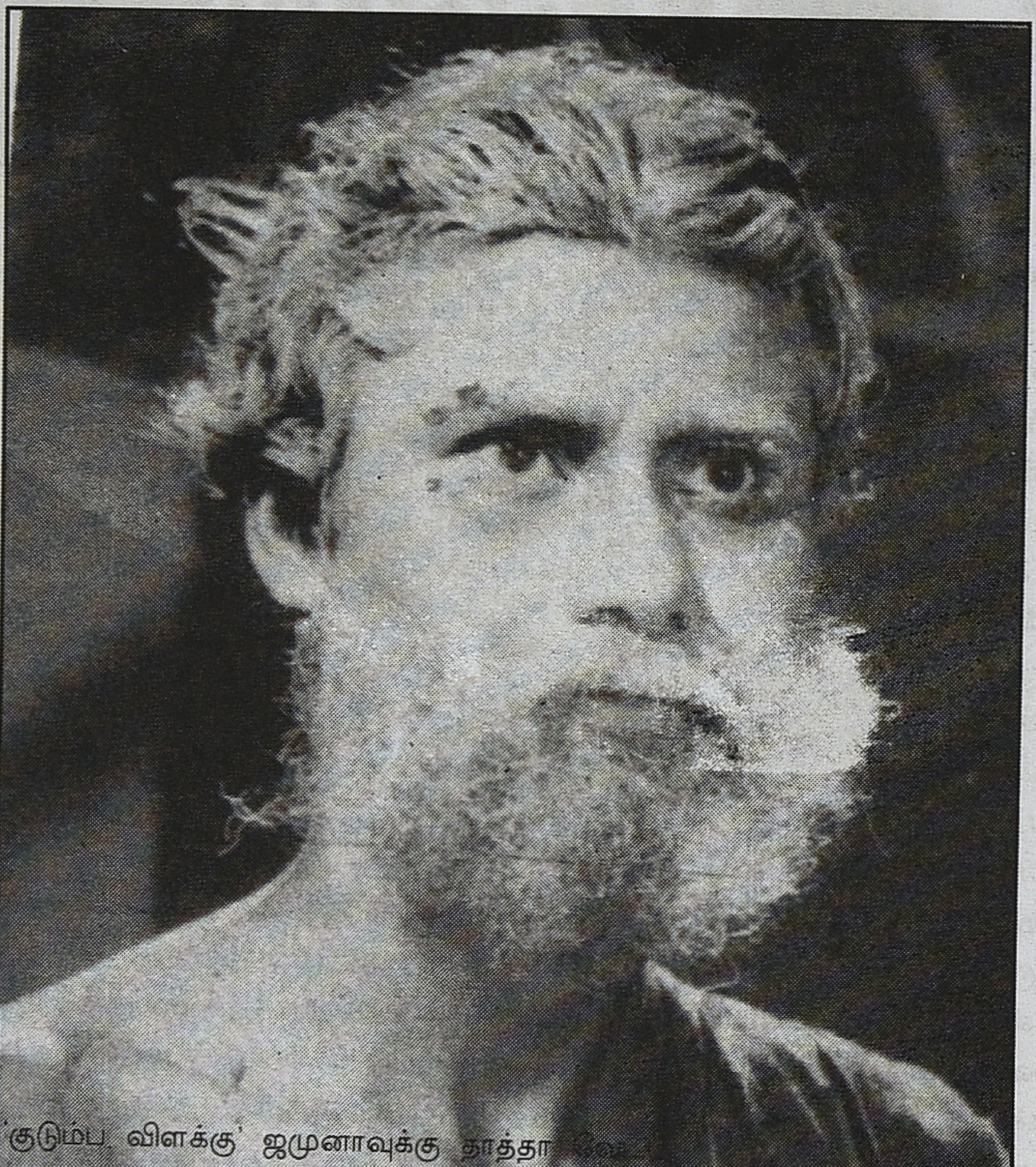
மிக மட்டரகமான திரைப்படங்களில் மனித உயிரை துச்சமாக வதைத்து கொல்லும் எவ்வளவு ஹீரோக்களை, காட்சிகளை பார்க்கிறோம். இந்த திரைப்படத்தை பார்க்கும் ஒரு பார்வையாளன் உயிரை கொல்லுதல் என்பது மனித நாகரிகத்துக்கும் அடிப்படை வாழ்வுரிமைக்கும் எவ்வளவு முரணானது என்பதை உணராமல் இருப்பது கடினம்.

தோன்றுகிறது. அதற்கான தொழில் நுட்ப காரணம் அடர் நிற கண்ணாடிகளை (filters) பயன்படுத்தி கதாபத்திரங்கள் மற்றும் சூழல்களில் ஒரு அசாதாரண தன்மையை இயக்குநரும் ஒளிப்பதிவாளரும் சாதித்திருக்கிறார்கள். படத்தை பார்க்கும் பார்வையாளனுக்கு படத்தில் இடம்பெறும் சம்பவங்களின் சூழலை இன்னும் மேம்படுத்தி தருவதில் அந்த ஒளிப்பதிவே முக்கிய பங்காற்றுகிறது. கீஸ்லோவ்ஸ்கி தன் ஒளிப்பதிவாளர் ஸ்லோவமிர் இட்ஸியாக்கிடம் முழு சுதந்திரத்தை கொடுத்து படத்தை எடுத்திருக்கிறார். இயக்குநர் என் போக்கில் ஔப்பதிவை தீர்மானிக்க சொன்னார் என்றுதான் ஒளிப்பதிவாளர் நேர்காணலில் சொல்லியிருக்கிறார். இந்த திரைப்படம் அடிநாதமாய் வெளிப்படுத்தும் வேதனை நம் நெஞ்சை தொட்டதெனில் ஒளிப்பதிவாளருக்கும் அந்த சாதனையில் ஓர் பங்குண்டு. ஸிபிக்லவ் ப்ரைஸ்னர் அவர் பயன்படுத்தும் இசைத்துணுக்குகளான பின்னணி இசை மூலம் திரைப்படம் முடிந்தும் நம் மனதில் திரைப்படத்தை உழன்றபடியே வைத்திருக்கிறார்.

ஒப்பீடுகள் என்பது மேன்மைபடுத்துவதற்கான எத்தனிப்பே. மனிதனின் மறுபக்கம், எ ஷார்ட் ஃபிலிம் அபவுட் கில்லிங் ஆகிய இரு திரைப்படங்களிலும் உள்ள பொதுவான விஷயம் தூக்குதண்டனை. மனிதனின் மறுபக்கத்தில் உள்ள திரைக்கதை பார்வையாளனின் மனதில் தூக்குதண்டனையின் கொடூரம் பற்றிய எந்த விவாதத்தையும் தூண்டாமல் ஒரு நிரபராதி அந்த தண்டனைக்கு ஆளாகும் சூழலை மட்டுமே கண்டிக்கச் செய்கிறது. ஒரு கருத்தின் பின்புலத்தை பரவலாக்கச் செய்து அதை விவாதத்திற்கு உட்படுத்துவதுதான் சிறந்த கலைப்படைப்புகளின் முயற்சி என்றுசொல்லலாம். முடிவை பார்வையாளனிடம் விவாதிக்க விடும் படைப்பு காலம் கடந்தும் நிற்கிறது. எ ஷார்ட் பிலிம் அபௌட் கில்லிங் திரைப்படம் அத்தகைய ஒரு வலிமையான முடிவை கொண்டிருக்கிறது. மனிதனின் மறுபக்கம் என்னும் தமிழ்சினிமாவின் குறையாகப்படுவதே மீண்டும் ஒரு கொலையை குற்றத்திற்கான தண்டனையாக தன் முடிவில் வைத்திருப்பதுதான், பெரும் பார்வையாளர்களுக்கு நிறைவை தரக்கூடியவை ஒரு முடிவு மட்டும் ஒரு சினிமாவின் கடமையாகவும், அல்லது அந்த சினிமா ரசிகனின் தர்மத்திற்க்கு உட்பட்ட முடிவாகவும் இருப்பது பார்வையாளனின் அறிவையோ முதிர்ச்சியையோ மேன்மையுறச் செய்யும் செயல் அல்ல. ஷார்ட் ஃபிலிம் அபௌட் கில்லிங எனும் இந்த திரைப்படம் நமது மேம்போக்கான புரிதலை தகர்க்கும் ஒரு பணியை மிக நுட்பமாக செய்கிறது. இந்த திரைப்படத்தை கவனமாக பார்க்கும் ஒருவர் இயக்குநரின் பார்வையை, விவாதமாக முன் வைக்கும் கருத்தை விட்டு விலகி ஒடி இயல்பு நிலையில் கரையமுடியாது. பார்வையாளனின் தர்மத்திற்கு உட்பட்டு நிகழ்த்தும் முடிவுகள் ஒரு சொறிந்து கொடுக்கும் செயலே. எ ஷார்ட் பிலிம் அபௌட் கில்லிங் எனும் திரைப்படத்திற்கும், மனிதனின் மறுபக்கம் எனும் தமிழ்திரைப்படத்திற்கும் பெரும் வேறுபாடே இயக்குநர்கள் கொண்டிருக்கும் தூக்குதண்டனை பற்றிய பார்வையே. கே.ரங்கராஜுக்கு நிரபராதி தண்டிக்கப்படக்கூடாது, குற்றவாளி தண்டிக்கப்படவேண்டும் என்பதைத் தாண்டி அந்த தண்டனையை குறித்து எந்த விதமான சிந்தனையும் இல்லை. கீஸ்லோவ்ஸ்கி அதை குரூரத்திலும் குரூரமென்பதை உணர வைக்கிறார்.



எல்லா கொலைக்களுக்கும் மனிதனே முக்கிய காரணமாக இருக்கிறான். மனிதனுக்கும் அரசுக்கும் மட்டுமே கொலைகள் செய்ய கூடிய ஒரு திட்டமிட்ட அறிவு சாத்தியமிருக்கிறது. வேறு எந்த ஜீவராசிக்கும் அப்படியான ஒன்று இல்லை. அப்படியான மனிதனின் மறுபக்கத்தை பார்த்தோமானல் அவனும் மிக சாதாரணமான, அச்சப்படக்கூடிய ஏனைய மற்ற மிருகங்களை விட உடல் பலம் குறைந்த ஜீவராசிதான். ஆனால் அறிவுதான் கொலைக்கான அத்துணை நுட்பத்தையும் கற்றுக்கொடுக்கிறது. அந்த அறிவே கொலைகளை எதிர்த்து கட்டுரைகள் எழுதுவது, கருணைக்காக வாதாடுவது எனும் காரியங்களை செய்யவும் செய்கிறது. மானுடம் தன் கவனங்களை நேர்மறையான பக்கங்களில் குவித்திருந்தால் பெரும் கொலைகள் நடக்கவும், தூக்கு தண்டனை எனும் அரசு அநாகரிமும் தவிர்க்கப்பட்டிருக்கும் எனலாம். இந்த இரு திரைப்படங்களும் அத்தகைய செம்மையான காரியங்களில் வெவ்வேறான பார்வைகளுடன் ஈடுபட்டிருப்பதால் தூக்குதண்டனை மற்றும் கொலை போன்றவற்றிற்கு எதிராக திரைப்படக்கதையாடல்கள் ஆற்றக் கூடிய முக்கியப் பங்கை சுட்டிக்காட்டுகின்றன.



'குடும்ப விளக்கு' ஜமுனாவுக்கு தாத்தா...

சினிமாவில் நடிக்கும் ஆசை!

எனது குடும்பத்தினர் நூல் வியாபாரமும், சாயப் பட்டரையும் நடத்திக் கொண்டிருந்தனர். அவ்வப்போது வசூலுக்கு என் தாத்தாவும் நானும் திருநெல்வேலி செல்வோம்.

நாள் முழுவதும் அலைந்து வசூல் செய்த பணத்தை என் தாத்தா இடுப்பில் செருகிக் கொண்டு மேல் துண்டால் இருக்கமாக கட்டிக் கொள்வார். எங்கேயும் ரூம் எடுத்துத் தங்கமாட்டோம். மாலை 6.30 மணிக்கு நேராக சினிமாத் தியேட்டர்தான். என்ன படம் என்ற கணக்கெல்லாம் கிடையாது. ஏதாவது ஒரு படம் பார்ப்போம். 9.30 மணிக்கு படம் முடிவடையும். வெளியில் வந்து எங்காவது சாப்பிட்டு விட்டு மறுபடியும் அதே தியேட்டரில், அதே படத்தைப் பார்ப்போம். இரவு ஒரு மணிக்கு படம் முடியும். அப்படியே நெல்லையப்பர் கோவில் திண்ணையில் வந்து உட்காருவோம். தூங்க மாட்டோம். மடியில் பணம் இருக்கிறதே. ஏதாவது பேசிக் கொண்டு, வேடிக்கை பார்த்துக் கொண்டு 4 மணி வரை இருப்போம். பின்னர் மெதுவாக எழுந்து பஸ் நிலையத்துக்கு வருவோம். திறந்திருக்கும் டீ கடையில் டீ குடித்து விட்டு முதல் பஸ்ஸில் ஏறி ஊருக்கு வந்து விடுவோம்.

எங்கள் ஊரில் என் தாத்தா படம் பார்க்கமாட்டார். வெளியூர் போனால்தான் இந்தப் பழக்கம். ஆண்டு தோறும் நாகூரில் கந்தூரி விழா நடக்கும். தவறாது நானும் என் தாத்தாவும் போய் விடுவோம்.

சுமார் 15 நாட்கள் அங்கு தங்கியிருப்போம். எனது தாத்தாவுக்குத் தெரிந்தவர் வீடு ஒன்று அங்கு இருக்கிறது. அங்குதான் தங்குவோம். அங்கிருந்து 5 கிலோ மீட்டரில் நாகப்பட்டினம் இருக்கிறது. மாலையில் அங்கு நடந்தே செல்வோம். ஏதாவதொரு படம் நடக்கும். மாலைக் காட்சியும், இரவுக் காட்சியும் அதே படத்தைப் பார்ப்போம். படம் முடிந்து நள்ளிரவில் நடந்து நாகூர் திரும்பி விடுவோம். பகலில் பூறாவும் தூக்கம்தான்!

ஒரு முறை நாகபட்டினம் ஸ்டார் தியேட்டரில் "ஹரிதாஸ்" படம் போட்டிருந்தார்கள். அந்தப் படம் அதே தியேட்டரில் 3 வருடங்கள் தொடர்ந்து ஓடிக் கொண்டிருந்தது. 3வது வருடம் "ஹரிதாஸ்" படத்தில் சில காட்சிகள் கலரில் ஓடும். அப்போதெல்லாம் ஒவ்வொரு பிரேமாக வாட்டர் கலர், பிரஸ்ஸால் கையாலேயே வரைவார்கள். ஹரிதாஸ் படத்தை எத்தனை முறை பார்த்திருப்போம் என்பதைக் கணக்குப் போட்டு பார்த்துக் கொள்ளுங்கள்.

ஒரே படத்தை திரும்பத் திரும்பப் பார்க்கும் ஆர்வத்தை எனக்குள் ஏற்படுத்தியவர் என் தாத்தாதான். எங்கள் ஊரில் ரிலீஸாகும் எந்தப் படத்தையும், அது எத்தனை நாட்கள் ஓடுகிறதோ அத்தனை நாட்களும் பார்த்து விடுவேன். அப்படித்தான் "ஆயிரம் தலை வாங்கி அபூர்வ சிந்தாமணி" படத்தை 18 முறை பார்த்திருக்கிறேன்.

என் தாத்தாவும், நானும் வசூலுக்குச் செல்வதுபோல சில நேரங்களில் என் தந்தை மட்டும் செல்வார். அவருக்கு சினிமா பார்க்கும் ஆர்வமெல்லாம் கிடையாது. காலையில் போனால் இரவுக்குள் வீட்டுக்கு வந்து விடுவார்.

அவர் அடிக்கடி செல்லும் ஊர் கல்லிடைக்குறிச்சி. அங்கு அவருக்கு ஒரு நண்பர். அவர் பெயர் மீறாசா.

ஊருக்கு வந்ததும் பெருமையாக "நான் இன்றைக்கு மீறாசா வீட்டில் சாப்பிட்டேனே" என்பார்.

அப்படி என்ன மீறாசா வீட்டுச் சாப்பாட்டில் விசேஷம் என்று எனக்குப் புரியாது. ஒரு நாள் மீறாசா என்ன வியாபாரம் செய்கிறார் என்று கேட்டேன்.

"அவர் ஒரு சினிமா நடிகர்" என்றார்.

எனக்கு ஒரு உற்சாகம் தொத்திக் கொண்டது. சினிமா நடிகரா அவர், எப்படி இருப்பார்? மறுமுறை போய் வரும்போது ஒரு போட்டோ வாங்கிக் கொண்டு வாருங்கள் என்றேன். ஒருநாள் அவரது போட்டோவுடன் வந்தார். ஜாடையில் பி.எஸ். வீரப்பாவை ஒத்து இருந்தார். நல்ல கடா மீசை.

இவர் எந்தெந்தப் படங்களில் நடித்திருக்கிறார்? என்று கேட்டேன்.

"அலிபாபாவும் 40 திருடர்களும்" படத்தில் நடித்திருக்கிறார். 40 திருடர்களில் ஒருவராம்!" என்றார்.

நான் அந்தப் படம் பார்த்திருக்கவில்லை. பெரிய கேரக்டராக இருக்கும் போலிருக்கிறது என்று நினைத்துக் கொண்டேன்.

போட்டோவை வாங்கி பத்திரப்படுத்தி வைத்துக் கொண்டேன். சில மாதங்களுக்குப் பின் எங்கள் ஊருக்கு அந்தப்படம் வந்தது. அதில் கதாநாயகன் N.S. கிருஷ்ணன்தான். மற்றும் T.A. மதுரம், சுவாமிநாதன், சகஸ்ரநாமம் எல்லாம் நடித்திருந்தனர். முழுவதும் நகைச்சுவைகள் நிறைந்த படம் அது.

40 திருடர்கள் வரும் போதெல்லாம் சட்டைப்பையில் இருந்த போட்டோவை எடுத்து படத்தில் வரும் திருடர்களில் யாராவது இதைப் போல இருக்கிறார்களா என்று தேடிக் கொண்டேயிருந்தேன். என் கண்ணில் அகப்படவே இல்லை. படங்களிலுள்ள நுணுக்கங்களை அறியும் சக்தி எனக்கு அப்போது இல்லை.

பிற்காலத்தில் எம்.ஜி.ஆர், பானுமதி நடித்த "அலிபாபாவும் 40 திருடர்களும் படம் ரிலீஸான போது, அந்தப் படத்தில் 40 திருடர்களைப் பார்த்ததும், எனக்கு கல்லிடைக்குறிச்சி மீறாசா நினைவு வந்தது! அதில் ஒரு நாலைந்து பேர்களைத் தவிர மற்றவர்களுக்கு வசனமும் இருக்காது, நடிக்க சந்தர்ப்பமும் இருக்காது. பொம்மைகள் போல வந்து போவதாகவே இருந்தது. மீறாசாவும் அந்தப் பொம்மைகளில் ஒருவராகத்தான் இருந்திருப்பாரென்று எண்ணிக் கொண்டேன்.

அந்த வயதில் அரண்மனை வாயிலில் கையில் தடி வைத்துக் கொண்டு நிற்கும் காவல்காரனைக்கூட ஒரு நடிகனாக ஏற்கும் மனநிலைதானே இருக்கும்.

எங்கள் தெருவில் என் வீட்டுக்கு மிக அருகாமையிலே ஒரு வீடு. அந்த வீட்டைச் சேர்ந்த ஒருவர் பிரபல நாடக நடிகர். "வள்ளி திருமணம்" என்ற நாடகத்தில் முருகன் வேடம். அவர் பெயர் மஜீத். அந்தக் காலத்திலேயே அவருக்கு இணையாக – வள்ளியாக நடித்த ஒரு பிராமணப் பெண்ணைத் திருமணம் செய்து கொண்டவர். அந்தப் பெண்ணின் பெயர் எனக்கு நினைவில்லை. மஜீத் ஒரு சிறந்த பாடகர். பிற்காலத்தில் முருக பக்தராகவே மாறி முருகன் பற்றி பல கோவில் திருவிழாக்களில் பக்திப் பாடல்கள் பாடி புகழ் பெற்றார். அவர் எப்போதாவது தனது குடும்பத்தினரைப் பார்க்க ஊருக்கு வருவார். அவர் வந்துவிட்டரென்றால் அவரை நேரில் பார்க்க பெரும் கூட்டமே வரும்.

நான் சுமார் 8 நாட்கள் அந்தப் படத்தைப் பார்த்து சிவராவ் நடிப்பை நன்றாக மனப்பாடம் செய்து கொண்டு அதே மாதிரியான டிரஸ், டர்க்கி தொப்பி, தொப்பியைச் சுற்றி ஒரு தலைப்பாகை, கோழி இறகில் தயாரித்த ஒரு குச்சித் தாடி, மீசை எல்லாவற்றையும் அணிந்து கொண்டு அந்த மாறு வேடப் போட்டியில் கலந்து கொண்டேன்.

நான் சென்னையில் செட்டில் ஆன காலத்தில் அவரை அடிக்கடி சந்திப்பதுண்டு. பாம் குரோவ் ஹோட்டலுக்கு எதிரில்தான் அவர்வீடு. சின்னப்பத்தேவர் "துணைவன்" படம் தயாரித்துக் கொண்டிருக்கும் போது அதில் எனக்கு ஒரு சான்ஸ் வாங்கித் தரும்படி என்னைத் தேடி வந்து அலைந்த காலமும் உண்டு.

ஊரில் மஜீத்தைப் பார்க்கச் சேரும் கூட்டத்தைப் பார்த்ததாலும், என் தந்தைக்கு ஒரு சினிமா நடிகர் நண்பராகி விட்ட பெருமிதத்தைக் கண்டதாலும், அந்த நடிகருடைய போட்டோ ஒன்று என் கையில் கிடைத்து விட்ட மகிழ்ச்சியிலும் என்னுள்ளும் நாமும் நடிகராக வேண்டுமென்ற எண்ணம் தளிர்விட ஆரம்பித்தது.

நான் 8ம் வகுப்பு படித்துக் கொண்டிருந்தபோது எங்கள் பள்ளியில் நடந்த ஆண்டு விழாவில் மாறு வேடப் போட்டியில் கலந்து கொள்ள பெயர் கொடுத்திருந்தேன்.

அப்போது தான் எங்கள் ஊரில் 'லைலா மஜ்னு' ரிலீஸாகியிருந்தது. அந்தப் படத்தில் நாகேஸ்வர ராவுடன் சிவராவ் என்ற காமெடி நடிகர் நடித்திருந்தார். அந்தப் படத்தில் அவரது பாத்திரத்தின் பெயர் அன்வார்! எனக்கு அவரது நடிப்பு மிகவும் பிடித்திருந்தது. லைலாவை மணந்து கொள்ள விரும்பும் ஒரு பெரும் பணக்காரரின் கையாளாக நடிப்பார். மன்னரைப் பார்த்து அவர் சொல்லும் ஒரு வசனம் "நமது அரண்மனையில் 5 வயது முதல் 50 வயது வரை வகை வகையான பெண்கள் இருக்கும் போது லைலா எதற்கு ஹுசூர்" என்பது.

நான் சுமார் 8 நாட்கள் அந்தப் படத்தைப் பார்த்து சிவராவ் நடிப்பை நன்றாக மனப்பாடம் செய்து கொண்டு அதே மாதிரியான டிரஸ், டர்க்கி தொப்பி, தொப்பியைச் சுற்றி ஒரு தலைப்பாகை, கோழி இறகில் தயாரித்த ஒரு குச்சித் தாடி, மீசை எல்லாவற்றையும் அணிந்து கொண்டு அந்த மாறு வேடப் போட்டியில் கலந்து கொண்டேன். அந்த விழாவிற்கு தலைமையேற்றவரிடம் "நான்தான் அன்வார்" என்று அறிமுகம் செய்து கொண்டு "5 வயது முதல் 50 வயது வரை" வசனத்தைச் சொன்னேன். ஒரே சிரிப்பு. எனக்குத்தான் முதல் பரிசு!

சென்னையில் நான் எம்ஜிஆர் பராமரிப்பில் இருந்து கொண்டிருந்த போது, அவர் நடித்து தயாரித்துக் கொண்டிருந்த "நாம்" படத்தில் ஒரு துணை நடிகராகத் தோன்றினேன்.

அதன்பின் MGR, பி.எஸ். சரோஜா நடித்த "ஜெனோவா" படத்தில் ஒரு சிப்பாய் வேடம்.

என்னை முன் வரிசையில் நிறுத்தி விட்டார்கள். ராணுவ அணிவகுப்பை பார்வையிட்டுக்கொண்டே வந்த இளவரசன் எம.ஜி.ஆர். என்னைப் பார்த்ததும் "கொல்" லென்று சிரித்து விட்டார்.

"உனக்க ஏனப்பா இந்த வேலை" என்று திட்டி விட்டு, பின்னர் என்னை டைரக்டர் எப். நாகூர் கம்பெனியில் வேலைக்குச் சேர்த்து விட்டார்.

டைரக்டர் கு. நாகூரின் சொந்தப்படம் "குடும்ப விளக்கு" தமிழ், தெலுங்கு, மலையாளம் மூன்று மொழிகளிலும் தயாராகி வந்தது. நான் அந்தப் படத்துக்கு புரொடக்ஷன் மானேஜராகப் பணியாற்றி வந்தேன்.

பிரதான நடிகர்களைத் தவிர மற்ற துணை நடிகர்களெல்லாம் மூன்று மொழிகளுக்கும் அந்தந்த மொழி, கலாச்சார, உடைகளை மாட்டிக் கொண்டு நடிக்க வேண்டும்.

அதிக எண்ணிக்கையில் துணை நடிகர்கள் தேவை என்றால் ஏஜெண்ட்களிடம் சொல்லி வருவிப்போம். சிறிய அளவில் என்றால் செட்டில் வேலை செய்கிறவர்களே வேஷம் போட்டுக் கொள்வோம்.

அந்தப் படத்தில் நான் 5 வேடங்களில் வருவேன். படத்தில் சோக கட்டங்களில் ஒரு பிச்சைக்காரன் சோகமான பாட்டு பாடிக் கொண்டு வருவதுபோல ஒரு காட்சி வரும். கந்தல் துணிகளுடன் பிச்சைப் பாத்திரமும், கையில் ஒரு ஊன்று கோலும் இருக்கும். பாட்டுக்கு வாயசைக்க வேண்டியதில்லை. அந்தப் பிச்சைக்காரனாக வந்தேன். ஒரு கார் விபத்து, அதைச் சுற்றி வேடிக்கை பார்க்கும் கும்பலில் ஒருவன், இப்படியாக இரண்டு மூன்று காட்சிகளில், அனைத்து மொழி உடைகளுடனும் மாறி மாறி தோன்றுவேன். பிரதான பாத்திரம் ஒன்று உண்டு. ஜமுனாவுக்கு தாத்தா வேடம். நாலைந்து காட்சிகள் வரும் தாடி ஒட்டிக் கொண்டு நரைத்த தலையுடன் வருவேன். தாடி ஒட்டிவிட்டால், வெயில் ஏற ஏற 'கம்' வைத்து ஒட்டிய இடம் இறுகும். அப்படியே அந்த இடத்தில் சொறியவும் முடியாது. இறுதியில் காட்சி முடிந்து தாடியை பிய்த்து எடுக்கும் போது கடுமையாக வலிக்கும். சினிமாவில் நடிக்கும் ஆர்வம் அத்துடன் முடிந்தது. நான் சொந்தப் படங்கள் எடுத்த போது கூட அதில் ஏதாவது வேடம் ஏற்க வேண்டுமென்ற ஆர்வம் எனக்கு இருந்ததே கிடையாது.

வாசகர் கடிதம்

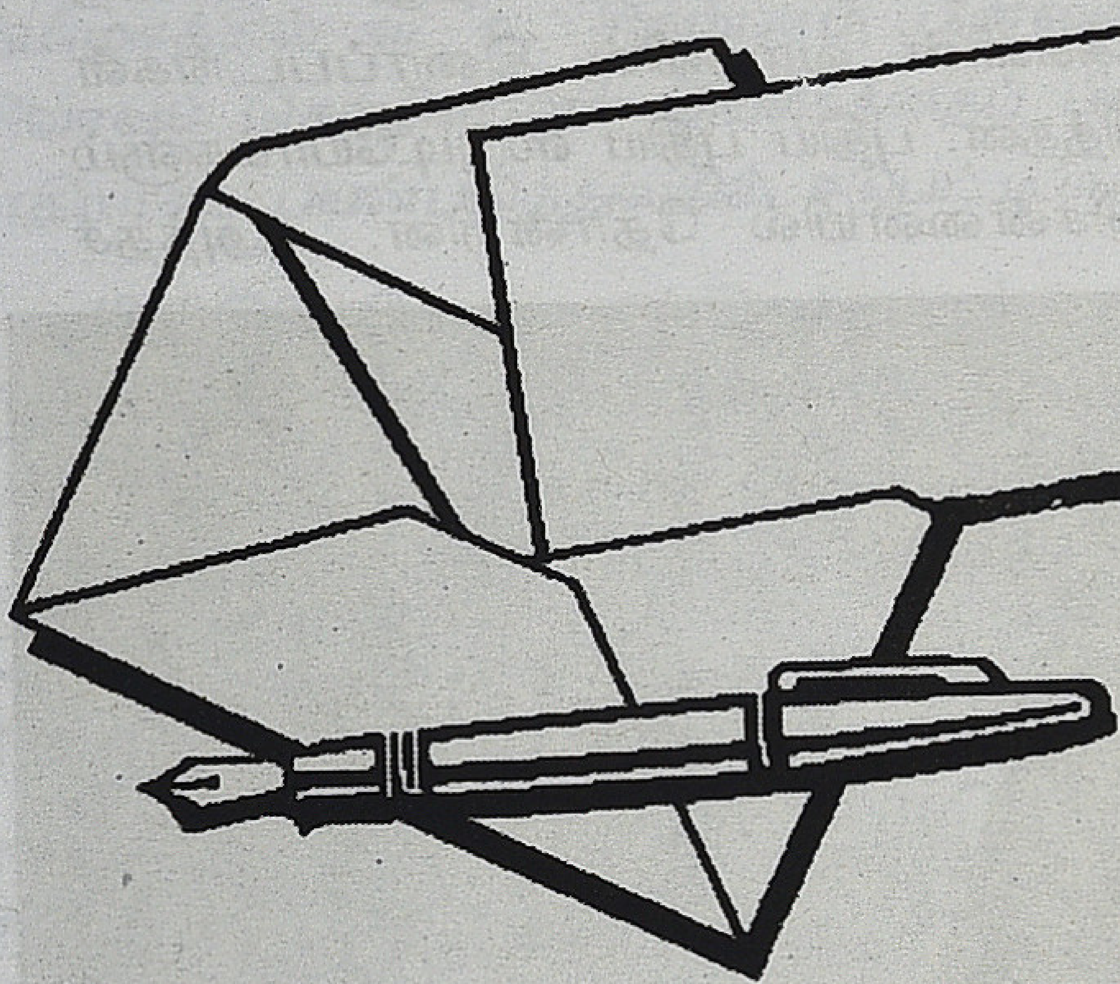
14.9.11

சேலம்3.

அன்புள்ள திரு.சுபகுணராஜன் அவர்களுக்கு,

வணக்கம்.

முதலில் "காட்சிப்பிழைத் திரை" வாசித்தேன். தற்சமயம் தொடர்ந்து படித்து வருகிறேன். இதழ் எனக்கு மிகவும் பிடித்திருக்கிறது. குறிப்பாக, ஒரு திரைப்படம் குறித்து பலர் உரையாடும் விதமாக் அமைத்து நல்ல சினிமாவுக்குரிய இலக்கணம், மாற்று சினிமாவாக மலர்வதற்குரிய காரணிகள், தரமான பார்வையாளரை உருவாக்குவதற்கான புற அம்சங்கள் பற்றி ஊடுபாவலாக பதிவு செய்வது வெகு சிறப்பு. தவிர, சினிமாவின் நீள அகலங்களை வெளிக்காட்டும் விதமாக கட்டுரைகள் பல அமைந்திருக்கின்றன. இதுகாறும் வேறு இதழ்கள் காணாத நேர்காணல்கள் (இம்முறை பி.கே.நாயர்) பெருமாள் முருகனின் சில நினைவுகள் தொடர் உள்ளிட்ட யாவும் அருமை.



இதழ் நல்ல முதிர்ச்சியின் வெளிப்பாடாக இருக்கிறது. படைப்புகளில் அடையாளப்படுத்துகிற விஷயங்கள் பல்வேறு சிந்தனை அலைகளை எழுப்புகின்றன. புதிய கோணத்துடனும், மற்றொரு பக்கத்தையும் அலசிக்காட்டும் விதமாக "காட்சிப்பிழை திரை" அமைந்திருக்கிறது என்பதை அறிந்து பெருமகிழ்வு கொள்கிறேன்.

திரைப்பட இதழுக்கென்று துவங்கப்படுகின்ற முயற்சிகள் ஓரிரு பதிவுகளிலேயே நிறைவு பெற்று நிற்பதைக் கண்டு வருந்தியுமிருக்கிறேன். 2002ஆம் ஆண்டு "தாண்டவம்" என்ற திரைப்பட ஆய்விதழை துவங்கினேன். ஒரே ஒரு இதழ்தான் கொண்டுவர முடிந்தது. மாற்று சினிமாவின் மேல் உள்ள ஆர்வத்தின் காரணமாக "பொன் வண்ணம்" எனற ஆவணப்படம் எடுத்தேன். நகைத் தொழிலாளிகளை மையமாய் வைத்து உருவாக்கப்பட்ட படம் அது. பரிசும் பெற்றிருக்கிறது. இப்பொழுதும் நல்ல சினிமா குறித்த புத்தகங்கள், பத்திரிகைகள், கட்டுரைகள் யாவையும் தொடர்ந்து விடாது படித்து வருகிறேன். "காட்சிப்பிழை திரை" கண்டதும் ஒரு குதூகலம் ஏற்பட்டது. இதழை வாங்கியதும் படித்துவிட்டுத்தான் மறுவேலை. ஒரு விதத்தில் என்னுள் இருக்கும் சினிமா ஆர்வத்தை கிளறுவதும், அது பற்றி மீண்டும் மீண்டும் சிந்திப்பதற்கும் ஏதுவாக "இதழ்" இருப்பதை இங்கே சுட்டிக்காட்டத்தான் வேண்டும். தொடர்ந்து நீங்கள் இதே போன்று செயல்பட வேண்டும் என்று பெருவிருப்பம் கொள்கிறேன். கடினமான விஷயம்தான்; எனினும் இதழுக்கு நல்ல வரவேற்பு இருப்பதை புத்தக நிலையத்தில் நேரில் கண்டேன். வாழ்த்துக்கள்.

அன்புடன்

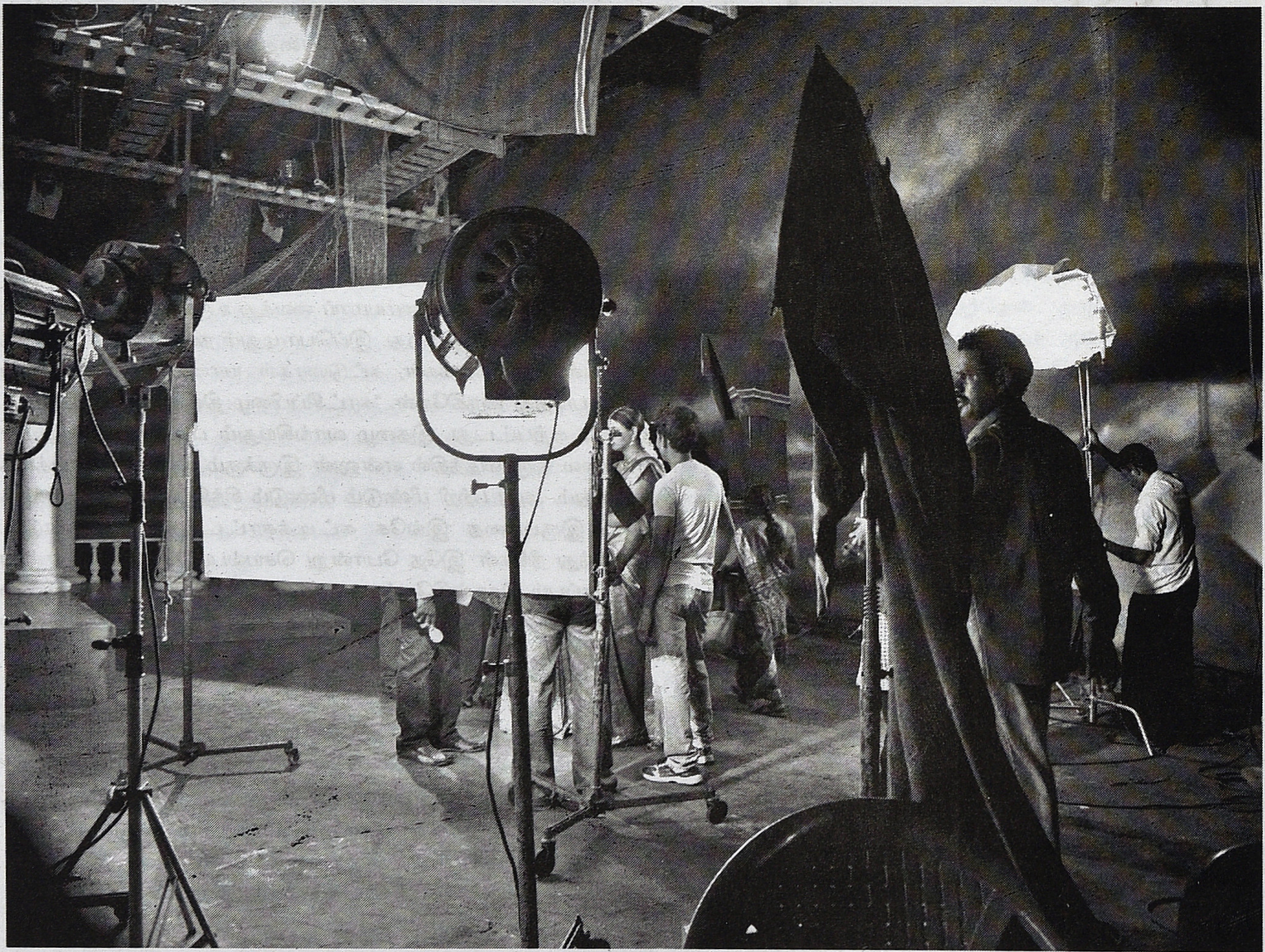
அ. கார்த்திகேயன்

தியடோர் பாஸ்கரன்

தென்னிந்திய சினிமாவின் தொழிற்சங்க இயக்கம்

மதராஸ் ராஜதானியில் தொழிற்சங்க இயக்கத்தின் தோற்றுவாய்

ஒரு தொழில் உருவானவுடனே அதில் தொழிற்சங்கங்கள் தோன்றிவிடுவதில்லை. பணியாளர்கள் தங்களது குறைகளை மற்ற ஊழியர்களுடன் பகிர்ந்துகொண்டு இணைந்து செயல்பட எண்ணும்போது சங்கங்கள் பிறக்கின்றன. முதலாளிகளை எதிர்ப்பதில் ஒன்றுபடும்போதும் சங்கங்கள் உருவாவதற்கேற்ற பின்புலம் ஏற்படுகின்றது.1920களிலும் 30களிலும் சினிமா வெகுமக்கள் பொழுதுபோக்காக உருவாகிக்கொண்டிருந்தது. நாடகம், கூத்து போன்ற கலைகள் போய் மக்களின் வாழ்வில் திரைப்படங்கள் இடம்பிடிக்க ஆரம்பித்தன. புதிய புதிய ஸ்டுடியோக்களும் திரையரங்குகளும் சென்னையில் தோன்றின. அந்தச்



சமயத்தில்தான் தொழிற்சங்க இயக்கம் மதராஸ் ராஜதானியில் உருவெடுத்தது.

1917இல் நிகழ்ந்த ரஷியப் புரட்சி சென்னையிலும் எதிரொலித்துத் தொழிற்சங்க இயக்கத்திற்கு உத்வேகத்தைக் கொடுத்தது.1918இல் தென்னிந்தியத் தொழிற்சங்க இயக்கத்திற்கு அஸ்திவாரம் போட்டவர்களில் ஒருவரான திரு. வி. கல்யாணசுந்தரனார் மெட்ராஸ் லேபர் யூனியன் என்ற அமைப்பை அன்னி பெசண்ட், வி. சக்கரை செட்டியார் ஆகியோருடன் இணைந்து தோற்றுவித்தார். இதன் தாக்கம் புதிதாகத் தோன்றிக்கொண்டிருந்த பல தொழில் துறைகளில் ஏற்பட்டது. ரயில்வேயிலும் டிராம்வேயிலும் மின்சாரத் துறையிலுமாகப் பல புதிய தொழிற்சங்கங்கள் உருவாயின. இந்தக் காலகட்டத்தில் மதராஸ் ராஜதானியில் 19 பஞ்சாலைகள் உள்ளிட்ட 486 தொழிற்சாலைகள் செயல்பட்டுக்கொண்டிருந்தன. இந்நிலையில் தொழிலாளர்கள் சங்கங்கள் மூலமாக ஒன்றுபட்டுச் செயல்படுவது பல இடங்களில் நடந்துகொண்டிருந்தது. 1919இல் அமிர்தசரஸில் கூடிய இந்திய தேசியக் காங்கிரஸ் மாநாடு ஒவ்வொரு மாகாண அளவிலும் மாவட்டத்திலும் தொழிலாளர் நடவடிக்கைகளை ஒருங்கிணைக்கக் கட்சியின் சார்பில் சங்கங்கள் அமைக்க வேண்டும் என்னும் முடிவை எடுத்தது. தமிழகத்தில் வ. உ. சிதம்பரம் பிள்ளையும் சுப்ரமணிய சிவாவும் தொழிலாளர் இயக்கத்தைப் பிரிட்டிஷ் அரசுக்கு எதிராகப் பயன்படுத்துவதில் ஈடுபட்டிருந்தனர்.

1920இலேயே மதராஸ்தென்மராத்தா ரயில்வே யூனியன், இம்பீரியல் வங்கிப் பணியாளர் சங்கம் முதலிய அமைப்புகள் முனைப்புடன்செயல்பட்டுக்கொண்டிருந்தன. அகில இந்திய அளவில் ஆல் இந்திய டிரேட் யூனியன் காங்கிரஸ் 1920இல் தோற்றுவிக்கப்பட்டது. பன்னாட்டளவில்League of Nations ஆரம்பிக்கப்பட்ட பிறகு, சர்வதேசத் தொழிலாளர் அமைப்பில் (International Labour Organization) இந்தியா உறுப்பினராகச் சேர்ந்தது. தொடர்ந்த ஆண்டுகளில் காங்கிரஸ் கட்சி தன்னைத் தொழிற்சங்க இயக்கத்தில் தீவிரமாக ஈடுபடுத்திக்கொண்டது. எடுத்துக்காட்டாக, 1938இல் சென்னை டயோசீசன் அச்சக ஊழியர்கள் சிலரைத் தொழிற்சங்க நடவடிக்கைக்காக நிர்வாகம் தண்டித்தபோது, அந்த விஷயம் தமிழ்நாடு காங்கிரஸ் கமிட்டிக் கூட்டத்தில் பேசப்பட்டது. ஆனால் நாம் மனங்கொள்ள வேண்டியது என்னவென்றால் இந்த நடவடிக்கைகள் எல்லாமே திரைப்படத் தொழிலை ஒதுக்கிவைத்துவிட்டதுதான்.

தென்னிந்திய சினிமா முன்னோடிகளாக நடராஜ முதலியாரும் ஏ. நாராயணனும் திரைப்படத் துறைக்கு அடித்தளம் இட்டுக்கொண்டிருந்த இந்த ஆண்டுகளில், வேறு இரண்டு தொழில்களும் வளர்ந்துகொண்டிருந்தன. அவை ஜவுளித் தொழிலும் தீப்பெட்டி தொழிலும்.அப்போது நிறுவப்பட்ட ஜவுளிஆலைகளைக் கண்காணிக்க 1881இல் தொழிற்சாலைகள் சட்டம்அமலாக்கப்பட்டது. ஸ்வீடன் நாட்டைச் சேர்ந்த ஒரு கம்பெனி 1928ஆம் ஆண்டு சென்னைத் திருவொற்றியூரில், 800 பணியாளர்களுடன் தி வெஸ்டெர்ன் இண்டியன் மேட்ச் கம்பெனியை நிறுவியது. புதிய தொழிற்துறைகள் தோன்றத் தோன்றச் சிறுவர்களைப் பணிக்கு அமர்த்தாமலிருப்பது, பெண்களின் பணி நேரம் போன்ற புதிய கரிசனங்களை உள்ளடக்க அவ்வப்போது இந்தச் சட்டத்தில் மாறுதல்கள்செய்யப்பட்டன. கர்நாட்டிக் ஜவுளி ஆலைத் தொழிலாளர்கள் விடுப்பு தொடர்பான தங்கள் குறைகளைக் களைய ஒன்றிணைந்து செயல்பட்ட நிகழ்வு 1889இல் பதிவுசெய்யப்பட்டுள்ளது. 1904இல் அரசு அச்சகத் தொழிலாளர்கள் பணி நேரச் சீரமைப்பு கோரி வேலைநிறுத்தத்தில் ஈடுபட்டனர் என்றறிகிறோம்.

பக்கிங்ஹாம் கர்நாடிக் போன்ற பெரும் ஆலைகள் தொடங்கப்பட்டது மதராஸ் மாகாணத்தில் தொழிற்சங்க இயக்கம் பரவக் காரணமாய் அமைந்தது. மெட்ராஸ் லேபர் யூனியன் தொடங்கிய பின்னர், அதே மாதிரியில் 14 அமைப்புகள் தோன்றின. இவற்றின் செயல்பாடுகளை ஒருங்கிணைக்க, 1920இல் அரசாங்கத்தால் அமைக்கப்பட்ட மதராஸ் மத்தியத் தொழில் குழுவில் [The Madras Central Labour Board செல்வபதி செட்டியார், ராமனுஜ நாயுடு போன்றோர் தீவிரமாகச் செயல்பட்டுச் சில வேலைநிறுத்தங்களைக்கூட முன்னிருந்து நடத்தினர். பல ஆண்டுகளாக இவர்கள் இருவரும் MCLBயின் காரியதரிசிகளாகப் பணியாற்றினர். இந்த அமைப்புகளெதுவும் திரைப்படம் சார்ந்த தொழிலாளர்களை உள்ளடக்கவில்லை. இந்தத் தலைவர்களின் கண்களுக்கும் திரைப்பட தொழில் படவேயில்லை.

எனினும் காங்கிரஸ் சார்ந்த தொழிலாளர் தலைவர்கள் சிலர் திரைப்படத் தொழிலின் பணியாளர்கள்மீது கட்சியின் கவனம் செலுத்தப்பட வேண்டும் என விரும்பினார்கள். 1946 ஜூலை 21ஆம் தேதியன்று தென்னிந்திய சினிமாத் தொழிலாளர் சங்கம் ஆரம்ப விழாவில் காங்கிரஸைச் சார்ந்த டி. எஸ். ராமானுஜம், எஸ். சி. சி. அந்தோணி பிள்ளை போன்ற தலைவர்கள் கலந்துகொண்டார்கள். தமிழ் சினிமா முன்னோடி கே. சுப்ரமணியமும் தமிழ்நாடு டாக்கீஸ் நிறுவனத்தைச் சார்ந்த தயாரிப்பாளர் எஸ். சௌந்தர்ராஜனும் இந்த விழாவில் கலந்துகொண்டு இந்த முயற்சியை ஆதரித்துப் பேசினர். இயக்குநர் கே. எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன் (இவர் ஜலஜா, சக்ரதாரி போன்ற படங்களை இயக்கியவர்) திரைப்பட ஊழியர்களுக்குக் குறைந்தபட்ச ஊதியமாக மாதம் ரூ. 60 நிர்ணயிக்கப்பட வேண்டும் எனப் பேசினார். ஆனால் இந்த அமைப்புக்கு விரைவிலேயே மூடுவிழா நடத்த வேண்டிவந்தது.

தென்னிந்தியத் திரைப்பட வர்த்தக சபை

வணிகரீதியாகத் திரைப்படத் துறைக்காக உருவாக்கப்பட்ட முதல் அமைப்பான தென்னிந்தியத் திரைப்பட வர்த்தக சபை (South Indian Film Chamber of Commerce) 1939இல் பிறந்தது. சினிமாத் துறையின் நான்கு பிரிவுகளான ஸ்டுடியோ, தயாரிப்பு, விநியோகம், திரையிடல் ஆகியவற்றிலிருந்து பிரதிநிதிகள் இந்தச் சபையில் இடம்பெற்றனர். இந்த அமைப்பின் முக்கியத்துவத்தை உணர்ந்த மாகாண அரசு 1940இல், திரைப்படத் துறைக்கான அமைப்பாக இதை அங்கீகரித்தது. தொடர்ந்து வர்த்தக சபையின் சார்பாகத் ஹெச். எம். ரெட்டி தணிக்கை வாரியத்தில் உறுப்பினராகச் சேர்க்கப்பட்டார். வர்த்தக சபையின் புரவலராக இருக்க அன்றைய கவர்னர் சர் ஆர்தர் ஹோப் சம்மதித்தார். ஆனால் இந்த அமைப்பும் தயாரிப்பாளர்கள், விநியோகஸ்தர்களுடைய பிரச்சினைகளைக் கவனித்துக்கொண்டதே தவிர, தொழிலாளர்களைக் கண்டுகொள்ளவேயில்லை.

டிராமா கம்பெனிப் பாரம்பரியம்

பேசும் படத் தயாரிப்பு தொடங்கியபோது

சினிமாத் துறைக்குள் வந்த கலைஞர்கள், ஊழியர்களில் பெரும்போலானோர் டிராமா கம்பெனியிலிருந்து திரைத் துறைக்கு இடம்பெயர்ந்தவர்கள். சினிமா தோன்றுவதற்கு முன்பு மதராஸ் மாகாணத்தில் கம்பெனி நாடகங்கள்தாம் வெகுமக்கள் பொழுதுபோக்குச் சாதனமாக விளங்கிவந்தன. சென்னையில் பிரதான நாடக அரங்காக விளங்கிய ஒற்றைவாடை தியேட்டர் 1872இல் கட்டப்பட்டது. அதேபோலப் பல ஊர்களில் நிரந்தர டிராமாக் கொட்டகைகள் கட்டப்பட்டன. வணிகரீதியாகக் கட்டமைக்கப்பட்டிருந்த நாடகக் குழுக்கள் ஊர் ஊராகச் சென்று அக்கொட்டகைகளில் நாடகங்கள் நடத்தின. இவை போன்ற கம்பெனி டிராமா குழுக்கள் தவிர, ஸ்பெஷல் நாடகக் குழுக்களும் இருந்தன. இந்த வகை நாடகத்தில் கலைஞர்கள் குறிப்பிட்ட பாத்திரத்திற்குரிய பாடல்களில் தேர்ச்சிபெற்று விளங்கினர். வெவ்வேறு இடங்களிலிருந்து அழைக்கப்பட்ட நாடகக் கலைஞர்கள், ஓரிடத்தில் ஒன்றிணைந்து எவ்வித ஒத்திகையும் இன்றி ஒரு நாடகத்தை நடத்த முடியும். பேசும்படம் தமிழகத்தில் 1931இல் தோன்றியபோது பாட்டெழுதுவோர், இசைக் கலைஞர்கள், தச்சுவேலை செய்வோர் என நாடக உலகிலிருந்து சகல ஊழியர்களும் சினிமா உலகிற்குள் புகுந்தனர். சென்னையில் தயாரிக்கப்பட்ட முதல் 60 தமிழ்ப் படங்கள் அன்று பிரபலமடைந்திருந்த நாடகங்களே.

இந்த வெவ்வேறு வகையான நாடகக் குழுக்களிலும் கலைஞர்களும் பணியாளர்களும் ஒன்றிணைந்து செயல்படும் பாரம்பரியம் இல்லை என்பதை இந்தப் பின்புலத்தில் நாம் நினைவில் கொள்ள வேண்டும். முழுவதும் முதலாளிகளின் தயவில்தான் அவர்கள் வாழ்ந்திருந்தனர். பிரபல நாடகக் கலைஞர்களின் வாழ்க்கை வரலாறுகளைப் படிக்கும்போது அவர்கள் கொத்தடிமைகளாகவே இருந்தது தெளிவாகிறது. யாராவது ஒரு நடிகர் கம்பெனியைவிட்டு விலகினால், அவர் நகைகளைத் திருடிவிட்டார் என்று முதலாளி போலீஸில் புகார்செய்து அவர்கள் கைதுசெய்யப்பட்டுவிடுவார். இப்படி முதலாளிக்குப் பயந்து அவர் தயவில் வேலைசெய்யும் பாரம்பரியமும் நாடகக் கலைஞர்களையும் பணியாளர்களையும் உதாசீனப்படுத்தும் இந்தப் பழக்கமும் அவர்கள் சினிமாவிற்குள் நுழைந்த பிறகும் தொடர்ந்தது.

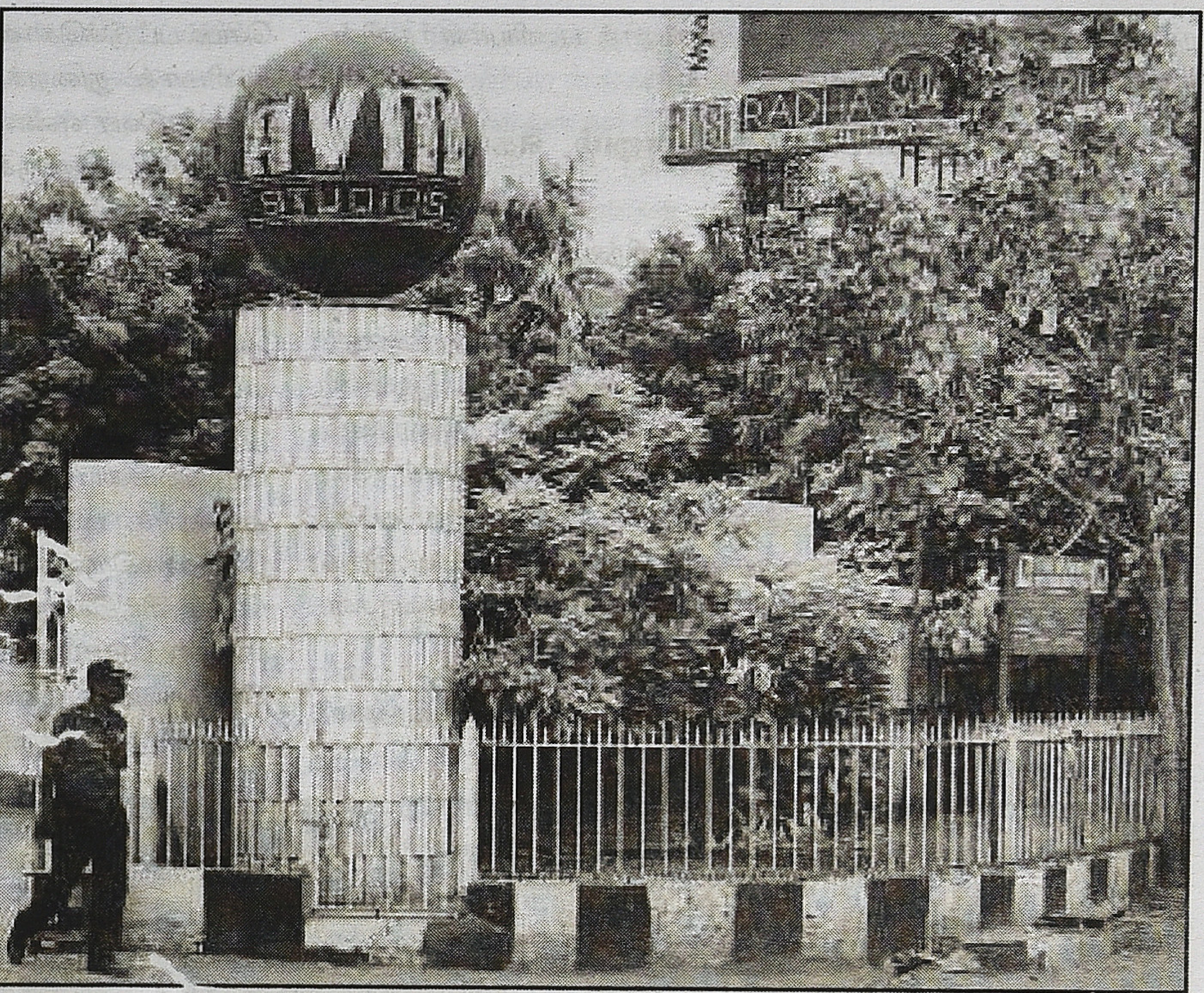
பிரிட்டிஷ் அரசு பல அம்சங்களில் இந்திய சினிமாத் துறையை நிர்வகித்துச் சட்டங்கள் இயற்றுவதில் பிரிட்டிஷ் சினிமாத் துறையை மாதிரியாகப் பின்பற்றினாலும் தொழிலாளர்களைக் கவனிப்பதில் மிகுந்த வேறுபாடு காட்டப்பட்டது. பிரிட்டனில், நாடக, இசைக் கலைஞர்கள், பணியாளர்கள் யாவரும் தொழிற்சங்கங்களால் இணைக்கப்பட்டிருந்தார்கள். தொழிலாக சினிமா உருவெடுத்தபோது இந்தத் தொழிற்சங்கங்கள் சினிமாக் கலைஞர்களுக்கும் ஊழியர்களுக்கும் எடுத்துக்காட்டாகவும் அடித்தளமாகவும் அமைந்திருந்தன. இந்தியாவில் அம்மாதிரியான சினிமாவிற்கு முற்பட்ட நிகழ்கலை சார்ந்த கலைஞர்களுக்கான தொழிற்சங்கங்கள் எதுவும் இருந்திருக்கவில்லை.

இந்தியாவில் சுதந்திரப் போராட்ட காலத்தில் பல தேசியத் தலைவர்கள் தொழிற்சங்க இயக்கத்தை ஆதரித்தனர் என்பதை ஏற்கனவே பார்த்தோம். சொல்லப்போனால் தேசியப் போராட்டத்தின் ஒரு பரிமாணமாகவே தொழிற்சங்க இயக்கமும் வளர்ந்தது. ஆனால் அவர்களது அக்கறை சினிமாக் கலைஞர்களையோ தொழிலாளர்களையோ எட்டவில்லை. இதில் விந்தை என்னவென்றால் சில முக்கியமான சினிமாக் கலைஞர்கள் தேசிய விடுதலைப் போராட்டத்திற்குத் தங்கள் ஆதரவை அளித்ததல்லாமல் நேரடியாகவும் பங்கெடுத்தனர். நாடக, சினிமா நட்சத்திரமான கே. பி. சுந்தராம்பாள் காங்கிரஸை ஆதரித்து 1937ஆம் ஆண்டு தேர்தலில் பிரச்சாரத்தில் ஈடுபட்டார். இவர் 1958 தமிழக மேல்சபை உறுப்பினராகி, நாட்டிலேயே முதன்முதலில் சட்டசபையில் நுழைந்த சினிமா நடிகர் என்னும் புகழைப் பெற்றார். ஸ்ரீனிவாசா சினிடோன் முதலாளி ஏ. நாராயணன் முப்பதுகளில் காங்கிரஸை ஆதரித்துக் குறும்படங்கள் எடுத்தார். கவுஹாத்தி காங்கிரஸ் மாநாட்டிற்கு நடிகர் வி. நாகய்யா பிரதிநிதியாகச் சென்றார். சினிமாக் கலைஞர்கள் தேசியப் போராட்டத்தில் பலவகைகளிலும் பங்கெடுத்திருந்தாலும், காங்கிரஸ் மாகாண அளவில் பதவிக்கு வந்த பின்னும் அவர்கள் நலன் பற்றியோ அந்தத் தொழில் பற்றியோ தொழில் சார்ந்த பணியாளர்கள் பற்றியோ எந்தக் கரிசனையும் காட்டவில்லை. சுதந்திரம் வந்து பல ஆண்டுகளாகியும் இந்திய அரசு இதே கொள்கையைத் தொடர்ந்தது.

தென்னிந்தியாவின் முதல் பேசும் பட ஸ்டுடியோவான ஸ்ரீனிவாச சினிடோனை ஏ. நாராயணன் நிறுவிய பிறகு அதைத் தொடர்ந்து வேறு ஸ்டுடியோக்கள் சென்னையில் தோன்றித் திரைப்படத் தொழிலாளர் எண்ணிக்கை பல மடங்கு பெருகியது. சினிமாத் துறையில் பணிபுரியும் ஊழியர்களை இருவகையினராகப் பிரிக்கலாம். முதல்வகையினர் ஒப்பனை, ஒளியமைப்பு, படத்தொகுப்பு போன்ற சினிமாவிற்கே உரித்தான சில வேலைகளைப் பல தொழில் துறைகளிலிருந்து வந்து செய்பவர்கள். இரண்டாம் வகையினர் மின்சார வேலை, தச்சு வேலை, உணவு தயாரித்தல், காரோட்டுதல் போன்ற சில பாரம்பரியத் தொழில்களுக்காக சினிமாத் துறைக்குள் உள்வாங்கிக்கொள்ளப்பட்டவர்கள். இந்த இரு வகைத் தொழிலாளர்களும் சினிமாத் துறையில் ஒன்றாகப் பணியாற்றியபோது, அத்துறை வேறு எந்தத் தொழில் துறையைவிடவும் மிக வேறுபட்டிருந்தது. ஒரு மேலாண்மை, ஒரு முதலாளி என்றில்லை. ஊதியம் கிடைப்பதும் பணி தொடர்வதும் நிச்சயமில்லை. சினிமாத் துறைக்குள் பெரும் எண்ணிக்கையில் நுழைந்த இந்தத் தொழிலாளர்கள் கூட்டுப் பேச்சுவார்த்தை என்னும் பாரம்பரியத்தை அறிந்திராதவர்கள்.

தச்சர்கள், பெயிண்ட்டர்கள், பூச்சுவேலை செய்வோர் முன்னர் ஒப்பந்த வேலைசெய்து ஊதியம் பெறும் பழக்கத்தைக் கொண்டிருந்தனர். வேலைக்கு ஊதியம் கிடைத்தால் போதும் என்னும் நோக்கை அவர்கள் கொண்டிருந்தனர். இத்தகைய பின்னணி தொழிற்சங்க இயக்கம் வளர ஏற்றதாக இல்லை. இதில் ஜாதியும் ஒரு பிரச்சினையாக இருந்தது. தச்சு, பட்டறை வேலை போன்ற தொழில்கள் ஜாதியின் அடிப்படையில் அமைந்திருந்ததால், அவர்கள் தங்கள் நிலைமையைக் கேள்வி ஏதும் எழுப்பாமல் ஏற்றுக்கொண்டிருந்தனர். அதே சமயம் லைட் பாய்ஸ் என்னும் ஒளியமைப்பாளர்கள், படப்பிடிப்பு வேலையாளர்கள், ஒப்பனைக் கலைஞர்கள், படத் தொகுப்பாளர்கள், லாபரட்டரியில் வேலைசெய்பவர்கள் என சினிமாத் துறையில் மட்டுமே உள்ள பணிகளை மேற்கொண்டவர்கள் பெரும் எண்ணிக்கையில் தோன்றினார்கள். ஒலிப்பதிவாளர்களும் இந்த வகையைச்

சேர்ந்தவர்கள். இவர்கள் தங்களை வழிநடத்துவோர் யாருமின்றி இருந்தனர்.



சினிமா சார்ந்த எழுத்தாளர்கள்

சினிமாத் துறையின் இன்னொரு பிரிவினரான பாட்டெழுதுவோர், இசை அமைப்போர், பின்னணிப் பாடகர்கள், வசனம் எழுதுபவர்கள் இவர்களுக்கு ஆரம்ப வருடங்களில் போதுமான அங்கீகாரமே இல்லை. பட டைட்டில்களிலும் பாட்டுப் புத்தகங்களிலும் பலரது பெயர்கள் தோன்றவில்லை. காப்பிரைட் சட்டம் இல்லாதது நிலைமையை இன்னும் மோசமாக்கியது. 1948இல் அமலாக்கப்பட்ட இந்தியன் காப்பி ரைட் சட்டம் சினிமாவை உள்ளடக்கவில்லை.1958இல்தான் ஒரு திருத்தத்தின் மூலம் இந்தச் சட்டம் சினிமா, கிராமஃபோன் போன்ற ஊடகங்களுக்கும் விரிவுபடுத்தப்பட்டது. அதன் பின்னரும் கதைத் திருட்டு, காப்பியடித்தல் போன்ற இலக்கியக் குற்றங்களுக்கு எதிரான பாதுகாப்பு எதுவும் எழுத்தாளர்களுக்குக் கிடைக்கவில்ல.

இதற்குத் தொடர்புள்ள இன்னொரு பிரிவான சினிமா பற்றிய எழுத்து (film journalism) சினிமாத் தொழிலுடனேயே வளர ஆரம்பித்தது. 1928லேயே எஸ். கே. வாசகம் நிறுவிய Movie Mirror என்ற ஆங்கிலப் பத்திரிகை வந்துவிட்டது. பின்னர் அவர் Amusement Weekly என்னும் தமிழ் ஆங்கில வாரப் பத்திரிகையையும் வெளியிட்டார். இந்த இதழ் பேசும் படம் வந்த பின்னர் பல வருடங்கள் வெளிவந்துகொண்டிருந்தது. இந்தச் சமயத்தில் சினிமா சார்ந்த இதழ்கள் பல வெளிவர ஆரம்பித்தன. மின்னொளி, Stage and Screen, Sound and Shadow, Kine Sports போன்ற பல பத்திரிகைகள் வெளிவந்து சினிமா ரசிகர்களிடமும் திரைப்படத் தொழிலிலும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தின.

சினிமா எழுத்தாளர்களுக்கெனத் தனிச் சங்கம் தேவை என்று மின்னொளி பத்திரிகை தலையங்கள் எழுதியது. ஒரு பத்திரிகை ஏதேனும் திரைப்படத்தைக் குறைகூறி விமர்சனம் எழுதிவிட்டால், படத் தயாரிப்பாளர் அந்த இதழுக்கு விளம்பரங்கள் தருவதை நிறுத்திவிடுகிறார் என்று அங்கலாய்த்தது மின்னொளி.

1939இல் பத்திரிகையை எழுத்தாளர்கள் முப்பத்தைந்து பேர் தங்களது பிர்சினைகளைப் பற்றிப் பேசச் சென்னை உட்லேண்ட்ஸ் ஓட்டலில் எழுத்தாளர் பி. எஸ். ராமையா தலைமையில் கூடினர். திரைப்பட விமர்சனத்தையும் பத்திரிகைக்கு விளம்பரம் தருவதையும் இணைக்கும் தயாரிப்பாளர்களின் போக்கைப் பல எழுத்தாளர்கள் சுட்டிக்காட்டினர். திரைப்பட எழுத்தாளர்கள் 1955இல் ஒன்றிணைந்து தென்னிந்தியத் திரைப்பட எழுத்தாளர் சங்கத்தை (South Indian Film Journalists Association) தோற்றுவித்தனர். அந்த விழாவிற்கு எஸ். எஸ். வாசன் தலைமைதாங்க, தமிழக ஆளுநர் ஸ்ரீபிரகாசா சங்கத்தை ஆரம்பித்துவைத்தார். பேனாவின் பலத்தை உணர்திருந்த சில தயாரிப்பாளர்கள் எழுத்தாளர்களின் நல்லெண்ணத்தைத் தக்கவைத்துக்கொண்டார்கள். ஆகவே மற்ற பணியாளர்களைவிட இவர்கள் நிலைமை சற்று நன்றாகவே இருந்தது.

போராட்டங்களின் தொடக்கம்

சினிமாத் தொழில் வேரூன்ற ஆரம்பித்திருந்த மற்ற இரு மாநிலங்களான மகாராஷ்டிராவுடனும் மேற்குவங்காளத்துடனும் ஒப்பிட்டால் தமிழ்நாட்டில் திரைத் துறையில் தொழிற்சங்க இயக்கம் முளைவிட்டிருக்கவில்லை. ஆரம்ப ஆண்டுகளிலிருந்தே கலைஞர்களையும் பணியாளர்களையும் ஒருங்கிணைக்கும் முயற்சிகள் எல்லாமே விரைவில் முடிந்தன. இத்தகைய முன்னோடி முயற்சியை சதி அனுசுயா (1937) போன்ற படங்களில் நடித்த எம். வி. மணி எடுத்தார். சுதந்திரப் போரில் தீவிரமாக ஈடுபட்டிருந்த இவர் 1938இல் மெட்ராஸ் நடிகர் சங்கம் (Madras Actors Association) என்னும் அமைப்பை உருவாக்கினார். காங்கிரஸ் அலுவலகத்தில் நடந்த இந்தச் சங்கத்தின் முதல் கூட்டத்தில் இவர் செயலராகவும் எம். கே. தியாகராஜ பாகவதர் தலைவராகவும் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டனர். ஆனால் ஆறு மாதத்தில் இந்த அமைப்பு மூடப்பட்டது.

அமைப்புகள் இல்லாவிட்டாலும், அவ்வப்போது சில பிரச்சினைகளுக்காக சினிமாத் தொழிலாளர்கள் ஒன்றிணைந்து செயல்பட்டதுண்டு. 1944இல் பிரிட்டிஷ் அரசு கச்சா பிலிம் கட்டுப்பாட்டைக் கொண்டுவந்தபோது அதைத் தொழிலாளர்கள் எதிர்த்தனர். அரசிடம் பெருமளவில் சௌண்ட் நெகடிவ் பிலிம் சேர்ந்துவிட்டதால், அதில்தான் பிரிண்ட் போட வேண்டும் என்று அரசு ஆணை பிறப்பித்தது. பாசிடிவ் பிலிமில் ப்ரிண்ட்போட்டுப் பழகிப்போன பணியாளர்கள் அதை எதிர்த்துப் போராட்டம்

நடத்தினார்கள். இயக்குநர் கே. ராம்நாத் பணியாளர்களின் நிலைப்பாட்டை ஆதரித்தார்.

கே. எஸ். கோபாலகிருஷ்ணனும் தொழிலாளர் ஒருங்கிணைப்பும்

1940களின் ஆரம்பத்தில், ஹிந்துஸ்தான் சேவா தளத்தின் சென்னைக் கிளையின் செயலரான கே. எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன் திரைப்படப் பணியாளர்களை ஒன்றுதிரட்ட முயற்சி எடுத்தார். இவருக்கு ஜெமினி ஸ்டுடியோவில் மானேஜராகப் பணியாற்றிய அனுபவம் உண்டு. (1960களில் இயக்குநராக விளங்கிய,கற்பகம் கே. எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன் வேறொருவர்.) காங்கிரஸ் கட்சி தொழிலாளர் நலனில் அக்கறைகாட்டியதன் விளைவே இந்த முயற்சி. திரு. வி. க. உட்படப் பல காங்கிரஸ் தலைவர்கள் தொழிற்சங்க இயக்கத்தில் ஈடுபட்டிருந்தனர்.

1947இல் இந்தியத் தேசியத் தொழிற்சங்கக் காங்கிரஸை செயல்பட்டுக்கொண்டிருந்ததைக் கண்ட கோபாலகிருஷ்ணன் சினிமாத் துறைக்குள்ளும் அத்தகைய விழிப்புணர்வைக் கொண்டுவர எண்ணினார். திரைப்படத் துறைக்குள் நடிகராக நுழைந்த இவருக்கு, சினிமாவைத் தேசிய விடுதலைப் பிரச்சாரத்திற்காகப் பயன்படுத்த வேண்டும் என்னும் கனவு இருந்தது. அவர் துரிதமாக முன்னேறி சக்ரதாரி (1948) போன்ற படங்களை இயக்கி முன்னணி இயக்குநரான பின், அந்தத் தகுதியை வைத்துத் தொழிற்சங்கமொன்றை நிறுவ எடுத்துக்கொண்ட முயற்சி நீடித்த பலன்தராவிட்டாலும், இந்தத் திசையில் காலெடுத்துவைத்த முன்னோடி என்னும் பெருமையை அவருக்குப் பெற்றுத் தந்தது. காங்கிரஸ் தலைவர் டி. எஸ். ராமானுஜத்தைத் தலைவராகவும் கோபாலகிருஷ்ணனைத் துணைத் தலைவராகவும் கொண்ட தென்னிந்திய சினிமா ஊழியர்கள் சங்கத்தை (South Indian Cinema Employees Association)இவர் 1946இல் சென்னையில், மிண்ட் தெருவில் ஆரம்பித்தார். பல ஆண்டுகள் அந்தச் சங்கத்தின் நிர்வாகத்தில் இவர் பங்குகொண்டார்.

(All India Trade Union Congress) சர்தார் வல்லபாய் படேல் திறந்துவைத்தது தேசியத் தலைவர்கள் இந்த இயக்கத்திற்கு அளித்த முக்கியத்துவத்தைக் காட்டியது. தொழிலாளர்களைத் தேசிய அரசியலுக்குள் கொண்டுவரும் முயற்சிகளில் இதுவும் ஒன்றாக இருந்தது. காங்கிரஸ் சார்ந்த தொழிற்சங்க இயக்கம் மற்ற துறைகளில் ஈடுபாட்டுடன் இது 1962இல் கூடஇவ்வமைப்புஇயங்கிக்கொண்டிருந்தது. அந்த ஆண்டு கோபாலகிருஷ்ணன் தலைவராக இருந்த சமயம், அவரது 60ஆம் பிறந்தாள் விழாவிற்கு வி. வி. கிரி தலைமை தாங்கினார்.

கே. ராம்நாத்தும் தொழிற்சங்க இயக்கமும்

திரைப்படத் துறை ஊழியர்களை ஒன்றுசேர்ப்பதில், புகழ்பெற்ற இயக்குநர் கே. ராம்நாத், கோபாலகிருஷ்ணனின் முயற்சியைத் தொடர்ந்தார். 1930களில் ஜெமினி ஸ்டுடியோவில் ஒளிப்பதிவாளராகப் பணியாற்றிய ஆண்டுகளில் தொழிலாளர்களை ஒன்றிணைக்க வேண்டிய அவசியத்தை ராம்நாத் உணர்ந்தார். ஆனால் ஸ்டுடியோ நிர்வாகம் அம்முயற்சிகளை கைவிடும்படி அவரை நிர்ப்பந்தித்தது. இந்த எதிர்ப்புகளுக்கிடையே தொழில்நுட்பக் கலைஞர்களை ஒன்றிணைத்து 1943இல் சினிடெக்னிஷியன்ஸ் அசோசியேஷன் (CTA) அமைப்பைத் தோற்றுவித்தார். பிரிட்டனில் செயல்பட்டுக்கொண்டிருந்த Association of Cine Technicians என்ற அமைப்பைமுன்மாதிரியாக்கொண்டு CTAவைஆரம்பித்தார். ஆனால்அதைஒருதொழிற்சங்கமாகப் பதிவுசெய்ய அவரால் இயலவில்லை. ஒரு தொழில் அமைப்பாக (professional body) மட்டுமே அது அங்கீகரிக்கப்பட்டது. ராம்நாத் இயக்குநராகப் புகழ்பெற்றிருந்த ஆண்டுகளில் தொழில்நுட்ப ஊழியர்களின் நலனுக்காகப் பாடுபட்டார். ஆனால் தொழிற்சங்கங்கள் உருவாகி நிலைபெறுவதற்கு திணறிக்கொண்டிருந்த திரைத் துறையில் அவை தோன்றுவதற்கு முன்னோடியாக CTA செயல்பட்டது. அது மட்டுமல்ல. பணியாளர்களுக்கும் எஸ். எஸ். வாசன் போன்ற திரைத் துறைப் பெரும்புள்ளிகளுக்கும் அரசியல் தலைவர்களுக்கும் அது பாலமாக விளங்கியது.

ஜெமினி ஸ்டுடியோவில் ஒளிப்பதிவாளராக வேலைசெய்து கொண்டிருந்த என். கிருஷ்ணசாமி இந்தச் சங்கத்தின் பொறுப்பை 1947இல் ஏற்றுப் பத்து ஆண்டுகள் நடத்தினார். அவருக்கும் தமிழ்நாடு காங்கிரஸ் தலைவராக இருந்த காமராஜருக்கும் இருந்த நட்பு CTAவின் வளர்ச்சிக்கு உதவியது. சுதந்திர தின விழாவை ஜெனரல் பேட்டர்ஸ் சாலையிலிருந்த சாகர் திரையரங்கில் சிடிஏ நடத்தியபோது காமராஜருடன், காசா சுப்பாராவ், வி. சுப்பராயன் முதலிய தலைவர்கள் கலந்துகொண்டனர். சிடிஏ தேனாம்பேட்டைக் காங்கிரஸ் மைதானத்தில் அலுவலகம் அமைத்து செயல்படகாமராஜர் அனுமதித்தார். பத்து ஆண்டுகள் இந்த நிறுவனம் அங்குதான் இருந்தது. காமராஜர் முதலமைச்சரான பின்னர், அரசின் நல்லெண்ணத்தையும் ஆதரவையும் சிடிஏ பெற்றது. 1952ஆம் ஆண்டு சென்னையில் நடந்த அகில இந்திய சினிமாத் தொழில்நுட்பக் கலைஞர்கள் மாநாடு (All India Cine Technicians Association) சினிமாத் துறையில் தொழிற்சங்க இயக்கத்திற்கு உத்வேகத்தைக் கொடுத்தது. முதலமைச்சர் குமாரசாமிராஜா தலைமைவகித்த இந்த மாநாட்டில் மும்பாய், கொல்கத்தா, சென்னையிலிருந்து 900 தொழில்நுட்பக் கலைஞர்கள் பங்கெடுத்தனர். முன்னாள் தொழிலமைச்சர் வி. வி. கிரியும் உரையாற்றினார். "இந்தியாவின் தொழில்நுட்பக் கலைஞர்கள் அனைவரும் ஒரே சங்கத்தின் கீழ் இணைந்து செயல்பட வேண்டும்" என்று புகழ்பெற்ற வங்காள இயக்குநர் தேபகி போஸ் பேசினார். (வங்காளத்தில் சிடிஏ ஒரு தொழிற்சங்கமாகப் பதிவுசெய்யப்பட்டிருந்தது.) தொழில்நுட்பக் கலைஞர்களின் பிரச்சினைகளைப் பற்றி மைய, மாநில அரசுகளுடன் பேசவும் தேவைப்படும்போது மற்ற அமைப்புகளுடன் தொடர்புகொள்ளவும் இந்த மாநாட்டில் என். கிருஷ்ணாசமியின் தலைமையில் செயற்குழு அமைக்கப்பட்டது. அதே ஆண்டு சென்னையில் முதல் பன்னாட்டுத் திரைப்பட விழாவை, இதற்கென எழுப்பப்பட்ட திறந்த வெளியரங்கில், சிடிஏ சிறப்பாக நடத்தியது.

1953இல் நடந்த வருடாந்திர மாநாட்டில் சிடிஏ இரண்டு முக்கியத் தீர்மானங்களை நிறைவேற்றியது. முதலாவது, மற்ற தொழில்துறைகளிலுள்ள ஊழியர்களுக்குக் கிடைக்கும் அரசுக் காப்புறுதி, பணிக்கொடை, பிராவிடண்ட் நிதி முதலிய் அனுகூலங்கள் திரைப்பட ஊழியர்களுக்கும் கிடைக்க சினிமாத் தயாரிப்பைத் தொழில் துறையாக அங்கீகரிக்க வேண்டுமென்பது. இரண்டாம் தீர்மானம் இதயத்தைத் தொடும் ஒன்று திரைத் துறையில் ஒவ்வொரு ஞாயிற்றுக்கிழமையையும் விடுமுறை நாளாக அறிவிக்க வழிசெய்ய வேண்டும். மனிதாபிமானரீதியில், எல்லாப் பாட்டாளிகளுக்கும் கிடைக்கும் இந்த வசதியைத் திரைப்படப் பணியாளர்களுக்கும் அளிக்கத் தயாரிப்பாளர்களை மாநாடு வேண்டிக்கொண்டது.

1954ஆம் ஆண்டு, சிடிஏ சென்னையில் தனக்கும் பம்பாய் பிலிம் ஒர்க்கர்ஸ் யூனியனுக்கும் நிதிதிரட்ட நட்சத்திரக் கிரிக்கெட் போட்டி ஒன்றைச் சென்னை கார்ப்பரேஷன் திடலில் நடத்தியது. இந்தி சினிமா நட்சத்திரங்களான நர்கிஸ், மீனாகுமாரி, ராஜ்கபூர், திலிப்குமார் இவர்களுடன் தமிழக நட்சத்திரங்கள் சாவித்திரி, சந்திரபாபு, சிவாஜிகணேசன், ஜெமினிகணேசன் ஆகியோர் விளையாட்டில் பங்கெடுத்தனர். திரட்டப்பட்ட நிதியில் ஒரு பகுதி புயல் நிவாரணத்திற்காக அன்றைய நிகழ்ச்சிக்குத் தலைமைதாங்கிய ஸ்ரீபிரகாசாவிடம் கொடுக்கப்பட்டது.

பணியாளர்களின் ஊதியம், வேலைசார்ந்த பிரச்சினைகளில் சிடிஏ தலையிடவில்லை. சினிமாவைப் பற்றியும் அதன் சாத்தியக்கூறுகள் பற்றியும் அத்துறையில் பணியாற்றுபவர்கள் அறிந்திருக்க வேண்டும் என்பது அதன் கொள்கை. வாரத்திற்கு சீரிய படம் ஒன்று திரையிடப்பட்டு விவாதிக்கப்பட்டது.

சிடிஏ தொழிற்சங்கமாகச் செயல்படாவிட்டாலும், அந்த இயக்கம் வளர உதவியது. திரைத் துறையின் பல பிரிவுகளில் பணிபுரிந்த தொழில்நுட்பக் கலைஞர்களை சிடிஏ ஒன்றிணைத்துத் தொழில் சார்ந்த முன்னோடி அமைப்பாகச் செயல்பட்டது. தொழில்நுட்பக் கலைஞர்களை ஒன்றாக இணைத்ததோடு அரசியல் தலைவர்களையும் அரசு அதிகாரிகளையும் ஒரே மேடையில் கூட்டியது.

சிடிஏவுடன் இருபத்தியைந்து ஆண்டுகளாகத் தொடர்புகொண்டிருந்த என். கிருஷ்ணசாமி பம்பாயிலும் கல்கத்தாவிலும் திரையுலகில் தொழிற்சங்க இயக்கம் வளர்வதைக் கண்டு, சென்னையிலும் இந்தத் திசையில் முயற்சிகளை மேற்கொண்டார். 1955இல் தொழில்நுட்பக் **Cine Technicians Guild** என்னும் அமைப்பை உருவாக்கி அதைத் தொழிற்சங்கமாகப் பதிவுசெய்தார். ராஜாஜி ஹாலில் நடந்த திறப்புவிழாவிற்கு வி. வி. கிரி தலைமைதாங்கினார்.

பெருமாள்முருகன்

நிழல்முற்றம்:

சில நினைவுகள்-9

தியேட்டரின் உள்ளே செல்வதற்கு ஒவ்வொரு பக்கமும் நான்கு கதவுகள் இருந்தன. தரை அல்லது பெஞ்சு, பேக் பெஞ்சு, சேர், சோபா ஆகிய நான்கு வகுப்புகளுக்கும் தனித் தனிக் கதவுகள். அதுவல்லாமல் அலுவலகத்தின் பக்கம் இருந்து உள்ளே நுழையப் பெரிய கதவு ஒன்று. அந்தக் கதவைப் பெரும்பாலும் திறக்க மாட்டார்கள். கட்டுக்கடங்காத கூட்டம் இருக்கும் சமயங்களில் படம் விடும்போது மட்டும் திறப்பார்கள். அது ஒன்றுதான் கிரில் கேட். மற்றவை எல்லாம் மரத்தாலான மடிகதவுகள். அவற்றை ஒட்டிக் கறுப்புத் திரை அழகாகத் தொங்கிக் கொண்டிருக்கும். காலைக்காட்சிக்கும் மேட்னிக்கும் அந்தத் திரையை அவிழ்த்துவிட்டிருப்பார்கள். இரவுக்காட்சிகளின் போது திரை சுருட்டிக் கட்டப்பட்டு ஓரத்தில் தொங்கிக் கொண்டிருக்கும். படம் பார்க்க வரும் சிறுவர் சிறுமியர்களுக்குப் பிடித்துத் தொங்கி ஊஞ்சலாட அவை நல்ல வாகாக இருந்தன. இன்னும் பலவகைப் பயன்பாட்டுக்கும் திரைகள் உதவின.

அப்போதெல்லாம் வெற்றிலை பாக்குப் போடுபவர்கள் எண்ணிக்கை அதிகம். அவர்கள் எச்சில் துப்பவென்று உள்ளே பல இடங்களில் 'எச்சில் தொட்டி' வைத்திருப்பார்கள். மணல் நிறைக்கப்பட்ட சிறுதொட்டி. கசாப்புக் கடையில் ரத்தத்தைப் பிடித்து ஒரு பாத்திரத்தில் உறைய வைத்திருப்பார்களே அதைப் போலவே தொட்டி இருக்கும். வெற்றிலை போடுபவர்கள் சுண்ணாம்பு எடுத்தபின் விரலைச் சுவரில் தேய்த்துவிட்டுத் துடைத்துக்கொள்ளத் திரைச்சீலைகள் மிகவும் வசதியாக இருந்தன. சளி துடைக்கவும் வசதிதான். திரைச்சீலையின் நாற்றம் பொறுக்க முடியாமல் போய் அதைத் துவைத்துப் போடலாம் என்று கழற்றிக் கொண்டு வந்தபோது தியேட்டர் தொடங்கி ஐந்தாறு மாதங்கள் இருக்கும். பல இடங்களில் ஓட்டைகள். பிளேடு கொண்டு கிழித்தது போலவும் சில இடங்களில் தெரிந்தது. மினுமினுக்கும் கறுப்பு நிறத்தில் இருந்த சீலைகள் அழுக்குக் கறுப்பு என்னும் புதிய நிறம் ஒன்றுக்கு மாறிவிட்டன.

கேபின் ரூமுக்கு இரண்டு பக்கமும் மாடிப்படி உண்டு. அவற்றில் பெண்கள் பக்கத்துப் படியில் யாரும் செல்வதில்லை. அதனால் அந்தப் பக்கக் கதவு எப்போதும் பூட்டப்பட்டிருக்கும். ஆகவே அந்தப் பக்கத்துப் படிக்கடியில் திரைச்சீலைகள் குவித்து வைக்கப்பட்டன. திரைச்சீலைகள் கழற்றப்பட்ட பின் பெரிய பிரச்சினை ஒன்றும் இல்லை. காலைக்காட்சி, பகல்காட்சியின் போது படம் ஓடிக் கொண்டிருக்கையில் யாராவது எழுந்து வெளியே போனால் திறந்த கதவுச் சந்தில் சட்டென வெளிச்சம் புகுந்து கையை விரித்துக்கொண்டு உள்ளே நுழைந்துவிடும். அப்போது கொஞ்சம் பேர் 'ஓ' எனக் கத்துவார்கள். கதவு உடனடியாக மூடப்பட்டதும் சத்தம் நின்றுவிடும். முக்கியமான காட்சியாக இருந்தால் சத்தம் கூடுதலாக இருக்கும். ஆனால் அப்படிப்பட்ட காட்சியின்போது யாராவது அரிதாகவே எழுந்து செல்வார்கள். எனவே பாதிப்பு இல்லை. ஆகவே திரைச்சீலைகளைத் துவைத்து மீண்டும் கட்ட வேண்டும் என்பதில் யாருக்கும் கவனம் செல்லவில்லை. படியடியே மாதக்கணக்கில் கிடந்த அக்குவியல் படிப்படியாக மக்கிற்று. குப்பையோடு கலந்துபோயிற்று. அப்பன் கொட்டாயின் அழகுகளில் மற்றொன்று இப்படியாகக் கழிந்தது.

ஒவ்வொரு தியேட்டருக்கும் அரசு விதிக்கும் கேளிக்கை வரி உண்டு. வரிவிதிப்பின் அளவு கூடவும் குறையவும் முக்கியமான காரணம் இருக்கைகளின் எண்ணிக்கை. தியேட்டர் தொடங்கியபோது தெரியாத பல விஷயங்கள் சில மாத அனுபவத்தில் பூசாரியப்பனுக்குப் பிடிபட்டன. மேலும் நிர்வாகம் சார்ந்த விஷயங்களைத் தெளிவுபடுத்த மேனேஜர் ஒருவர் இருந்தார். 'மேனேஜர்' என்றுதான் எல்லாரும் சொல்வார்கள். அதனால் அவர் பெயர் என்னவென்று எனக்குத் தெரியவில்லை. இருக்கைகளின் எண்ணிக்கையைக் குறைக்கும் தந்திர உத்தியை மேனேஜர்தான் சொன்னார் என நினைக்கிறேன். அது ஒன்றும் புதிதல்ல. ஏற்கனவே மற்ற தியேட்டர்களிலும் பின்பற்றிக்கொண்டிருந்த ஒரு நடைமுறைதான்.

முதல் வகுப்பாகிய சோபா இரண்டு வரிசை இருந்தது. மரநாருக்கு மேல் சிவப்பு நிறத்தில் ரெக்சின் வைத்துத் தைக்கப்பட்ட சோபாக்கள். வசதியாக உட்கார்ந்துகொள்ளும்படி சாய்வும் இருபுறமும் கை வைத்துக்கொள்ள வாகான அகன்ட கைப்பிடிகளும் கொண்டிருந்தன. எல்லா நாளும் சோபாக்கள் நிறைவதில்லை. பெரும்பாலான நாட்கள் அல்லது பெரும்பாலான காட்சிகள்

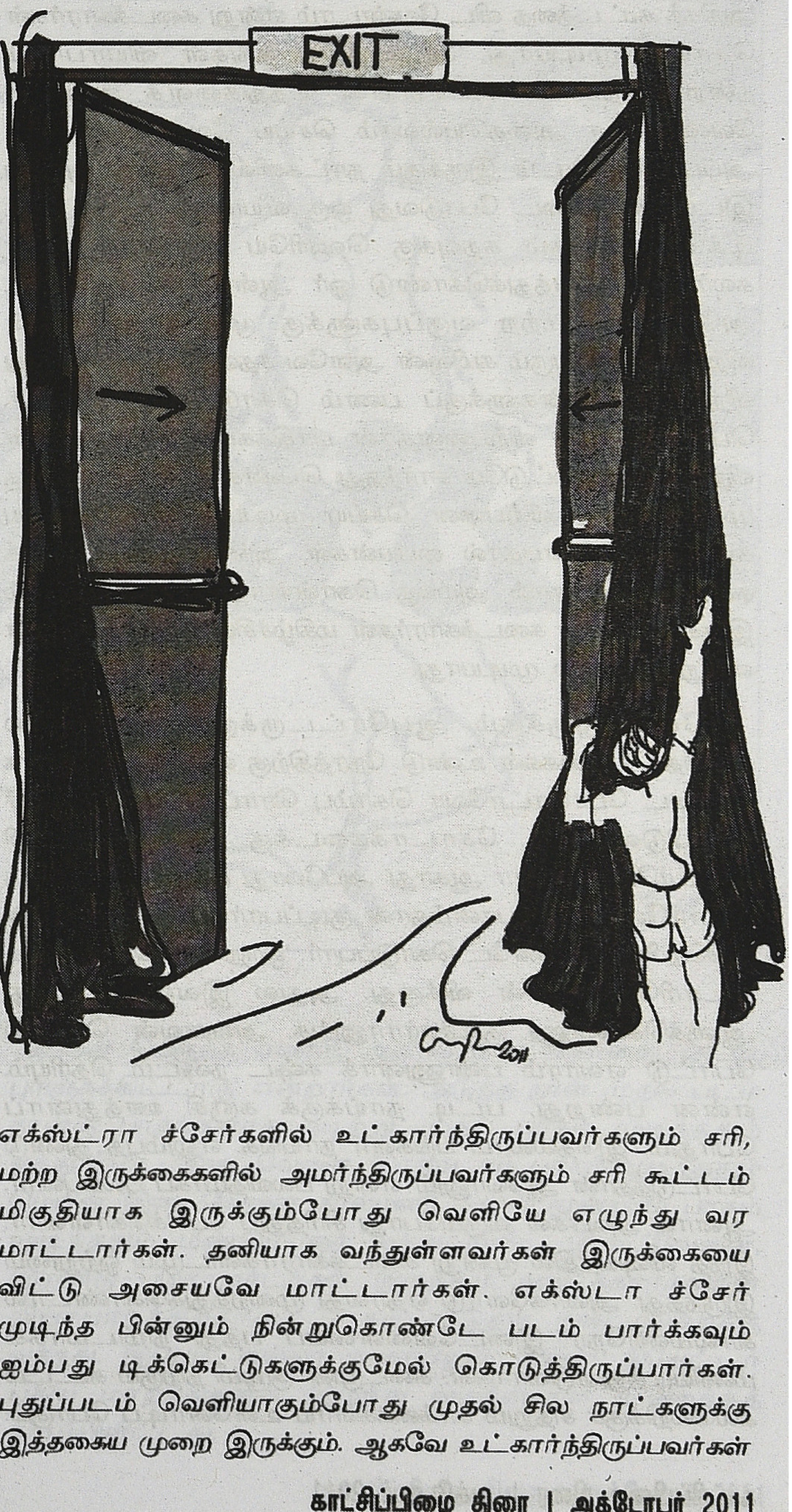
சோபாவின் பெரும்பகுதி காலியாகத்தான் கிடக்கும். அதிகபட்சமாக அரை வரிசை நிறையும். ஆகவே சோபா வரிசை ஒன்றை முழுவதுமாக அகற்றிவிடுவது என்று முடிவு செய்தார்கள். அதேபோல் இரண்டாம் வகுப்பு ச்சேர் பகுதி. அதில் ஏழு வரிசை இருந்தது. இரும்பு நாற்காலிகள். சிறிய பெட்டி ஒன்றைப் போலச் சதுர வடிவில் ஆனவை. அதில் இரண்டு வரிசை நாற்காலிகளை அகற்றிவிடுவது என்பதும் முடிவு. பெஞ்சு, பேக் பெஞ்சு ஆகியவை பிரச்சினை இல்லை. சோபா வரிசை ஒன்று, ச்சேர் வரிசை இரண்டு ஆகியவற்றை அகற்றிவிட்டாலே வரி கணிசமாகக் குறைந்துவிடும். ஆனால் கூட்டம் அதிகமாக வரும் நாளில் என்ன செய்வது?

எந்தப் படமாக இருந்தாலும் முதல் நாள் கூட்டம் இருக்கும். அதேபோலக் கடைசிநாளிலும் கூட்டம் வரும். இடைப்பட்ட நாட்களில் பெஞ்சும் பேக் பெஞ்சும் நிறைந்தாலே பெரிது. அப்படி நிறையக் கூட்டம் வரும் நாட்களில் பயன்படுத்த 'எக்ஸ்ட்ரா சேர்' நடைமுறைக்கு வந்தது. அலுவலகத்துக்கு எதிரில் இருந்த அறை ஒன்று காலியாக இருந்தது. புதிதாக வாங்கப்பட்ட இரும்பு மடக்கு நாற்காலிகள் நூற்றுக்கு மேலானவற்றை அந்த அறைக்குள் அடுக்கி வைத்திருந்தார்கள். ச்சேர், சோபா எல்லாம் நிறைந்துவிட்டால் இந்த மடக்கு நாற்காலிகளை எடுத்துப் போடுவார்கள். காட்சி முடிந்ததும் அவற்றை எடுத்து வந்து அறைக்குள் அடுக்கிவிடுவார்கள். இந்த முறை அமலுக்கு வந்த போது இருக்கைகளுக்கு உரிய சீட்டுக் கொடுத்து முடித்ததும் 'எக்ஸ்ட்ரா ச்சேர்தான்' என்று சொல்லித்தான் சீட்டுக் கொடுத்து அனுப்புவார்கள். ஒருசில பேர் 'டிக்கெட் குடுத்தயில்ல, எனக்குச் ச்சேர் குடு' என்று கேட்டுப் பிரச்சினை செய்ததால் சொல்லி அனுப்பும் முறை கடைபிடிக்கப்பட்டது. விருப்பமிருந்தால் போகலாம், இல்லாவிட்டால் திரும்பிவிடலாம். உள்ளே போனபின் பிரச்சினை செய்யக்கூடாது.

அகற்றப்பட்ட சோபாக்களும் ச்சேர்களும் ஒன்றுக்கும் பயன்படாமல் கேபின் ரூம் மாடிப்படியடியே போடப்பட்டிருந்தன. அவை ஒன்றோடு ஒன்று வெல்டிங் மூலம் பிணைக்கப்பட்டிருந்ததால் தனித்தனியாக எடுத்துப் பயன்படுத்த இயலவில்லை. வெகுநாள் மழையிலும் வெயிலிலும் நனைந்தபடி அவை கிடந்தன. அப்புறம் இருந்த சுவடே இல்லை. மடக்கு நாற்காலிகள் முக்கிய இடத்தைப் பிடித்துவிட்டன. அவை கூடுதல் வசதியாக இருந்தன. அகற்றப்பட்ட இருக்கைகளின் எண்ணிக்கையில் இருமடங்கு அளவுக்கு மடக்கு நாற்காலிகளைப் போட முடிந்தது. எங்கே சந்து பொந்துகள் இருந்தாலும் அங்கே ஒரு நாற்காலியை நுழைத்துவிட முடியும். ஆகவே நாற்காலிகள் போட்டு வைக்கும் அறை படிப்படியாக நிறைந்துவிட்டது. அந்த அறை எக்ஸ்ட்ரா சேர் ரூம் ஆயிற்று. இந்த முறையினால் கேளிக்கை வரி கணிசமாகக் குறைந்தது. வரி வசூலிக்கும் துறைக்கு மாதாந்திரக் கட்டணமாக ஒரு தொகை கொடுக்கப்பட்டது. அது மிகவும் குறைவுதான். ஆனால் இந்த முறை கடைக்காரர்களாகிய எங்களை மிகவும் பாதித்தது.

கூட்டம் மிகுதியாக இருந்தால் விற்பனை அளவும் மிகுதியாகும் என்பது பொதுவான அபிப்ராயம். அனுபவத்தில் பார்த்தால் அது தவறு. கூட்டம் அதிகமானால் தொந்தரவுகள்தான் அதிகமாகும். தியேட்டருக்கு உள்ளே போக முடியாதபடி கூட்டம் இருக்கும்போது உள்விற்பனை பெரிய அளவு பாதிக்கப்படும். இடைவேளை விடும் நேரத்திற்கு ஐந்து நிமிடம் முன்னதாகவே உள்ளே போய்ப் பையன்கள் நின்றுகொள்வார்கள். கூட்டம் மிகுந்திருந்தால் அப்படிப் போய் நின்றுகொள்வது கடினம். கூட்டம் வெளியே வந்தபின் உள்ளே போகலாம் என்றால் கூட்டம் வெளியே வர ஐந்து நிமிடம் ஆகிவிடும். மேலும் பையன்கள் உள்ளே நுழைந்து எல்லா இடங்களுக்கும் சகஜமாகப் போய் விற்பனை செய்ய முடியாது. கூட்டம் இடைஞ்சலாக இருக்கும். அத்தோடு இந்த எக்ஸ்ட்ரா ச்சேர்கள் போடப்பட்ட பின் மிக்சர் முறுக்குத் தட்டத்தைக் கையில் எடுத்துக்கொண்டோ சோடாப் பாட்டில்களைச் சுமந்துகொண்டோ தியேட்டருக்குள் தடையின்றிப் போக முடியவில்லை. எந்தப் பக்கம் போனாலும் அவை இடிக்கும். அதனால் உள் விற்பனை பெரிய அளவு பாதிக்கப்படும்.

வெளி விற்பனையும் ஜோர் என்று சொல்ல முடியாது.



எக்ஸ்ட்ரா ச்சேர்களில் உட்கார்ந்திருப்பவர்களும் சரி, மற்ற இருக்கைகளில் அமர்ந்திருப்பவர்களும் சரி கூட்டம் மிகுதியாக இருக்கும்போது வெளியே எழுந்து வர மாட்டார்கள். தனியாக வந்துள்ளவர்கள் இருக்கையை விட்டு அசையவே மாட்டார்கள். எக்ஸ்டா ச்சேர் முடிந்த பின்னும் நின்றுகொண்டே படம் பார்க்கவும் ஐம்பது டிக்கெட்டுகளுக்குமேல் கொடுத்திருப்பார்கள். புதுப்படம் வெளியாகும்போது முதல் சில நாட்களுக்கு இத்தகைய முறை இருக்கும். ஆகவே உட்கார்ந்திருப்பவர்கள்

இருக்கை பறிபோய்விடும் என்னும் பயத்தில் அசையவே மாட்டார்கள். நகரத்துத் தியேட்டர்களில் இருப்பது போன்று இருக்கைகளுக்கு எண் கிடையாது. இடம் இருப்பதைப் பார்த்து உட்கார்ந்துகொள்ள வேண்டியதுதான். கூட்டம் உள்ளே அதிகமாக இருந்தால் தாராளமாக நுழைந்து நடந்து விற்பனை செய்வது கடினம். வெளியே வரும் கூட்டமும் அவசர அவசரமாக வாங்கிக்கொண்டு உள்ளே ஓடிவிட முயல்வார்கள். படம் சீக்கிரம் போட்டு விட்டால் என்ன செய்வது என்னும் அவசரம். கூட்டம் உள்ளே போக ஆரம்பித்தால் தனக்குரிய இடத்தைக் கண்டுபிடிப்பது கடினமாகிவிடும் என்பதும் காரணம். ஆகவே கடைக்கு முன் கூட்டம் முட்டித் தள்ளும். அதில் பொருளைக் கொடுத்துப் பணம் வாங்கிப் போட்டுச் சில்லரை எடுத்துக் கொடுப்பது கஷ்டம்.

அளவான கூட்டமாக இருந்தால் வியாபாரம் மிக நன்றாக இருக்கும். உள் விற்பனையும் வெளி விற்பனையும் கிட்டத்தட்ட சமமாக நடக்கும். யாருக்கும் கஷ்டமில்லை. அதிகக் கூட்டத்தை விட வேண்டாம் என்று கடைக்காரர்கள் சொல்ல முடியாது. கூட்டத்தில் தங்கள் வியாபாரம் நன்றாக நடக்க என்னென்ன உத்திகளைக் கையாள வேண்டுமோ அதையெல்லாம் செய்ய வேண்டியதுதான். அப்படிக் கூட்டம் இருக்கும் நாட்களில் இரண்டு மூன்று இடங்களில் கடை போடுவது ஒரு வியாபார உத்தி. தரை டிக்கெட் பக்கம் கதவுக்கு வெளியே இரண்டு டஜன் கலர்களை வைத்துக்கொண்டு ஓர் ஆள் நிற்க வேண்டும். அதேபோல மற்ற வகுப்புகளுக்கு முன்னாலும். உள் விற்பனையில் வரும் கமிஷன் அளவே கதவுக்கு முன் வைத்து விற்கும் பையன்களுக்குப் பணம் கொடுத்துவிடுவார்கள். பெண்கள் பக்க விற்பனைதான் பாதிக்கப்படும். அது உள் விற்பனையை மட்டுமே சார்ந்தது. பெண்கள் பக்கக் கதவுக்கு முன் வைத்து விற்பனை செய்ய முடியாது. எதிரிலேயே கழிப்பிடம் என்பதால் பையன்கள் அங்கே போய் நிற்கக் கூடாது. அதனால் அரங்கு கொள்ளாத அளவு கூட்டம் இருக்கும்போது கடைக்காரர்கள் மகிழ்ச்சியாக இருப்பார்கள் என்று சொல்ல முடியாது.

மேனேஜருக்கும் ஆபரேட்டருக்கும் கடைகளில் பலவிதச் சலுகைகள் உண்டு. நேரத்திற்கு வந்து தாராளமாக முட்டை போண்டாவோ கொம்பு ரொட்டியோ எடுத்துச் சாப்பிடுவார்கள். சோடாக்கடைக்கு வந்தால் கோலி சோடாவோ கலரோ ஆகாது. அப்போது புதிதாக வந்திருந்த டொரினோ குளிர்பானம்தான் குடிப்பார்கள். என் அப்பன் வயிறெரிந்துகொண்டே கொடுப்பார். 'ஒருநாளைக்கு நாலஞ்சு டொரினோத்தான் விக்குது. அதுல இவனுங்க வந்து ஆளுக்கொண்ணு குடிச்சர்ரானுங்க. அவனவன் மொதல் போட்டு ஏவாரம் பண்ணுனாக் கஷ்ட நஷ்டம் தெரியும். என்ன பண்றது, பட்டி நாய்க்குக் கஞ்சி ஊத்துனாப் போதும், இதெல்லாம் பங்களா நாய்ங்க. எலும்புத் துண்டு போட்டுத்தான் ஆவோனும்' என்று பலவிதமாகப் புலம்புவார். ஆனால் அவர்கள் வரும்போது சிரித்துப் பேசிக்கொள்வார். இந்த விஷயத்தில் மூன்று கடைக்காரர்களிடமும் ஒற்றுமை இருந்தது. அவர்களோடு ஏதாவது முறைத்துக்கொண்டால் கால்மணிநேர இடைவேளையைப் பத்து நிமிடமாக்கி மணியடித்துவிடுவார்கள். கடைமுன் குழுமி நிற்கும் கூட்டம் கல்லெறிக்குச் சிதறும் காக்கைகளாய் உள்ளோடிப் போகும்.

இரண்டு ஆபரேட்டர்கள் இருந்தனர். ஒருவர் வயதானவர். நல்ல அனுபவம் உள்ளவர். அவர் பெரும்பாலும் கீழிறங்கி வரமாட்டார். இன்னொருவர் திருமணமாகாத இளைஞர். ராஜேந்திரன் என்று பெயர். ராஜேந்திரன் தான் கீழே வந்து வேண்டிய பொருளைச் சாப்பிட்டுவிட்டுப் பெரியவருக்கும் எடுத்துச் செல்வார். ஒருநாள் இரண்டு டொரினோ பாட்டில்களை ராஜேந்திரன் எடுத்துச் செல்ல முயன்றபோது அப்பன் முடியாது என்று சொல்லிவிட்டார். ஒரு டொரினோ நான்கு ரூபாய் விலை. ஒருநாளைக்கு ஆபரேட்டருக்கு மட்டும் எட்டு ரூபாய் செலவு செய்தால் சோடாக்காரன் காலியாகிவிடுவான். வாரத்திற்கு ஒருநாள் டொரினோ கொடுக்கலாம். மற்ற நாட்களுக்குச் சோடாவோ கலரோ குடித்துக் கொள்ளலாம் என்று என் அப்பன் சொல்லிவிட்டார். எடுத்த டொரினோவை அப்படியே வைத்துவிட்டுப் போய்விட்டான் ராஜேந்திரன்.

அன்றைக்கு முதல் ஆட்ட இடைவேளையின் போது கடைக்கு முன் கூட்டம் குழுமியிருக்கக் குழுமியிருக்க எட்டே நிமிடத்தில் மணியடித்துப் படத்தைத் தொடங்கிவிட்டான் ராஜேந்திரன். பாதி வியாபாரம் கூட ஆகவில்லை. ஒன்றுக்குப் போனவர்கள் எல்லாம் இன்னும் கடைக்கு வந்தே சேரவில்லை. கோபத்தோடு கேபின் ரூமுக்குப் போன என் அப்பன் ராஜேந்திரனைப் பிடித்து அவன் எதிர்பார்க்காத வகையில் கன்னத்தில் அறைந்துவிட்டார். அவன் அரற்றிக்கொண்டே பூசாரியப்பனிடம் ஓடினான். 'நீ எப்பிடி எட்டு நிமிசத்தில பெல்லடிக்கலாம்? உனக்குச் சம்பளம் கொடுக்கறன். அவுங்க எனக்கு வாடவ தர்றாங்க. அத வாங்கித்தான் உனக்குச் சம்பளம். நீ வாங்கறவன். அவுங்க கொடுக்கறவுங்க. டேய் ஊசக்கூதி தெரியுதாடா?' என்று சொல்லிவிட்டார் பூசாரியப்பன். 'அடிச்சுப்புட்டாருப்பா' என்று அழுதான் ராஜேந்திரன். 'நானா இருந்தா வெட்டீருப்பண்டா' என்று பூசாரியப்பன் சொல்ல எல்லாருக்கும் சிரிப்பு வந்துவிட்டது. அதற்குப் பின் இடைவேளை நேரத்தில் பிரச்சினை வரவில்லை. கடைக்கு வருவதும் ஏதாவது எடுத்துச் சாப்பிடுவதும் தொடர்ந்தன. ஆனால் முன்போல் கடைக்காரர்களைத் தொந்தரவு செய்வதில்லை.

ஜெயா தியேட்டர் தொடங்கி ஆறுமாதம் இருக்கும் என நினைக்கிறேன். தூத்துக்குடியில் கீற்றுத் திரையரங்கம் ஒன்றில் பகல் காட்சியின் போது பெரும் தீவிபத்து ஏற்பட்டது. பல பேர் இறந்தார்கள். ஏராளமான பேருக்குக் காயம். எனக்குத் தெரிய நடந்த பெரிய திரையரங்கத் தீ விபத்து அதுதான். அந்த விபத்துக்குப் பின் அரசு சில கடுமையான விதிகளை அமல்படுத்தியது. கீற்றுக் கொட்டகைத் திரையரங்குகள் தடை செய்யப்பட்டன. மேலே சிமிட்டி அட்டை போட்டுக் கொள்ளலாம் எனவும் அப்படியும் பகல் நேரக் காட்சிகள் நடத்தக்கூடாது எனவும் விதிகள் வந்தன. தூத்துக்குடி திரையரங்கில் பகல் காட்சியின் போது எல்லா வகுப்புகளின் கதவுகளும் இறுகப் போடப்பட்டிருந்ததால் தீப் பிடித்ததைக் கூட்டம் அறியவில்லை. அறிந்தபின் உடனடியாக வெளியேற முடியவில்லை. ஆகவே பகல் காட்சி கூடாது என விதி வந்தது. இரண்டு காட்சிகள் மட்டும்தான். அச்சமயத்தில் பல திரையரங்குகள் மூடப்பட்டன.

திருச்செங்கோட்டில் கிருஷ்ணா டாக்கீசும் நவலடியான் டாக்கீசும் அவ்விதம் மூடப்பட்டவை. கிருஷ்ணா மூடப்பட்டதால் ஜெயாவுக்குப் பெருத்த மகிழ்ச்சி. ஜெயாவைத்

தொடங்க விடாமல் அலைக்கழித்தவன் கொட்டகையையே மூட வேண்டி நேர்ந்துவிட்டதால் பூசாரியப்பன் உற்சாகமாக இருந்தார். 'அந்த ஊசக்கூதிக்கு மனசப் போலத்தான் நடக்குது' என்று சொன்னாராம். ஈரோடு சாலையில் இப்போது ஒரே ஒரு தியேட்டர்தான். ஆகவே படம் பார்க்க விரும்பும் ஆட்கள் நேராக ஜெயாவுக்குத்தான் வந்தாக வேண்டும். தேர்வு செய்துகொள்ள வாய்ப்பேதும் இல்லை. அதனால் தினமும் ஜெயாவுக்குக் கூட்டம் வந்தது.

ஓராண்டு முடிவில் கடைகளுக்கெல்லாம் வாடகையைப் பூசாரியப்பன் உயர்த்தினார். ஏற்கனவே நாளொன்றுக்குக் கொடுத்துக்கொண்டிருந்த வாடகையோடு பத்து ரூபாய் சேர்த்துக் கொடுக்க வேண்டும் என்று மேனேஜர் மூலமாகச் சொல்லிவிட்டார். கடைக்காரர்கள் எல்லாருக்கும் இது அதிகம் என்று பட்டது. ஐந்து ரூபாய் உயர்த்தியிருந்தால் ஏற்றுக் கொண்டிருப்பார்கள். எல்லாரும் கலந்து பேசி ஒரு முடிவுக்கு வந்தார்கள். அப்பன் கேட்பதைப் போலப் பத்து ரூபாய் தந்துவிடத் தயார். ஆனால் இடைவேளை கால்மணி நேரத்தோடு ஐந்து ஐந்து நிமிடத்திற்கு இரண்டு பாகங்களுக்கு இடைவேளை விட வேண்டும் என்பது கடைக்காரர்களின் நிபந்தனை. மேனேஜரிடம் இதைச் சொன்னபோது அந்த ஆள் ஒத்துக் கொள்ளவில்லை. பாகம் விட வேண்டும் என்றால் எதற்கு இரண்டு மெஷின்கள் என்பது அவரின் கேள்வி. அம்பாள் கொட்டாயிலும் ஞானாம்பிகைக் கொட்டாயிலும் பாகம் விடுகிறார்களே என்பது கடைக்காரர்களின் பதில்.

'பாகமெல்லாம் விட முடியாது. பத்து ரூபாய் சேர்த்துக் கொடுக்க முடியாவிட்டால் காலி செய்துகொள்ளலாம்' என்று மேனேஜர் சொல்லிவிட்டார். 'இவன் என்ன நம்பளக் காலி பண்ணச் சொல்றது? பூசாரியப்பங்கிட்டக் கைநீட்டிச் சம்பளம் வாங்கறவன். பூசாரியப்பன் சொல்லட்டும், காலி பண்ணிக்கலாம்' என்று என் அப்பன் சொன்னார். பூசாரியப்பன் எப்போதும் கடைக்காரர்கள் பக்கம்தான் இருப்பார் என்பது அப்பனின் நம்பிக்கை. முதல் ஆட்டம் இடைவேளை முடியும்வரைதான் பெரும்பாலும் பூசாரியப்பன் இருப்பார். டிக்கெட் கொடுத்து முடிந்தபின் பூசாரியப்பனைப் பார்க்கப் போனார்கள். கேட்டுக்கு எதிரில் நாற்காலியில் அவர் அமர்ந்திருந்தார். அவர் மட்டும் பயன்படுத்தவென மரச் சாய்வு நாற்காலி ஒன்று இருந்தது. கைகளை மேல் நோக்கி நீட்டியபடி அவர் அதில் படுத்தவாறு உட்கார்ந்திருப்பது பார்க்க நன்றாக இருக்கும்.

எதிரில் போய் நின்ற கடைக்காரர்களிடம் விஷயத்தை விசாரித்தார் பூசாரியப்பன். 'எங்களுக்கும் நாலு காசு வரும்படி வந்தாச் சேத்துக் குடுக்கறதுல கஷ்டமிருக்காதுங்கப்பா. பாகம் உடச் சொல்லுங்க. ஒரு அஞ்சஞ்சு நிமிசந்தான. உள்ளேவாரம் ரண்டு ருவா நாலு ருவாக்கி ஆவும். உங்களுக்கும் சேத்துக் குடுத்தர்றோம்' என்று என் அப்பன் சொன்னார். மற்ற கடைக்காரர்கள் என் அப்பனைவிட வயதில் சிறியவர்கள். எதுவென்றாலும் என் அப்பனையே முன்னிறுத்துவார்கள்.

அவரும் வினயமாகப் பேசுவார். அப்பனின் பேச்சைக் கேட்டதும் பூசாரியப்பன் மேனேஜரைக் கூப்பிட்டார். 'பாகம் உட்டா ஏவாரம் இருக்குங்கறாங்க. அவுங்க ஏவாரத்த நாம ஏன் கெடுக்கோணும்? அந்த ஊசக்கூதி ஆபரேட்டக் கூப்புட்டு நாளையில இருந்து பாகம் உட்டு ஓட்டச் சொல்லு. பத்துப் பத்து இவுங்ககிட்டச் சேத்து வாங்கிக்க' என்று சொன்னார். மேனேஜர் 'இல்லப்பா' என்று ஏதோ சொல்ல வாயெடுத்தபோது 'ஏவாரத்தப் பத்தி எனக்குத் தெரியும். நீ ஒன்னும் சொல்ல வேண்டாம் போ' என்று அடக்கிவிட்டார்.

கடைக்காரர்கள் எல்லாருக்கும் பெருமகிழ்ச்சி.

'அப்பன் பெருத்த ஏவாரி. அதான் நாம சொன்ன ஒடன புரிஞ்சுக்கிட்டாரு' என்றார்கள். அடுத்த நாள் முதல் படம் நான்கு பாகங்களாக ஓடிற்று. முதல் பாகம் முடிந்ததும் ஐந்து நிமிட இடைவேளை. இரண்டாம் பாகம் முடிந்ததும் மெயின் இடைவேளை கால்மணி நேரம். மூன்றாம் பாகம் முடிந்ததும் மீண்டும் ஓர் ஐந்து நிமிட இடைவேளை. இரண்டு புரொஜக்டர்கள் இருந்தும் கடைக்காரர்களின் வியாபாரத்திற்காகப் பாகம் விடுதல் நடைமுறைக்கு வந்தது. இப்படி எல்லா வகையிலும் ஜெயா தியேட்டர் புதிய மாற்றங்களை இழந்து வழக்கமான முறைக்குத் திரும்பிவிட்டது.

முகமது சஃபி

தந்தையர்களும் தனயர்களும்

வாழ் [illegible]வே மாயமா பெருங்கதையா கடும்புயலா வெறுங் [illegible] ா நிஜமா.. என்ற பாடலை யாரால் பாட முடியும்? வாழ்வி [illegible] அகலங்களைக் கண்டு முதிர்ச்சி கொண்ட நபர [illegible] அம்மாதிரியான வார்த்தைகளைக் கோர்க்க மு [illegible] னால் காயத்ரி படத்தில் ஒரு பைத்தியக்கார பெண் க [illegible] த்திரம்தான் சோகம் இழையோட அப்பாடலைப் பாடு [illegible] பைத்தியங்கள் அர்த்தச்செறிவுடன் பாடுவதை பல படங்களின் வழியாக இத்தொடர் சுட்டிக்காட்டியிருக்கிறது

சிக்குப்பிடித்த கலைந்த தலை, அழுக்கேறிய உடல், அருகில் யாருமில்லாமல் இருக்கும் போது தனியாகப் பேசுவது, ஒரு நபரை அல்லது பொருளை வேறொன்றாகக் கருதிக் கொண்டு உரையாடுவது, சுவரில் காதலி அல்லது காதலன் பெயரை கிறுக்கி வைத்திருப்பருப்பது, தனியே அடைத்து வைக்கப்பட்டிருப்பது போன்ற அம்சங்களால் ஒரு பைத்தியக்காரக் கதாபாத்திரமானது தமிழ்ச் சினிமாவில் காட்சிப்படுத்தப்படும்.

இந்த அம்சங்கள் எல்லாம் தீவிர மனநோயின் அறிகுறிகளாகும். தீவிர மனநோய் நிலையில் நம்மைச் சுற்றியுள்ள உலகை விளக்கப் பயன்படும் மொழியின் கண்ணிகள் அறுந்துவிடும். அப்படி உலகத்துடனான தொடர்பு முறிந்த நிலையில் வார்த்தைகளை அர்த்த பூர்வமாகச் சேர்த்து பாட்டை இட்டுக்கட்டுவது உளவியல் ரீதியாக சிரமமான காரியம்.

மொழியைக் கற்றுக் கொண்டபின், மொழிக்குள் வந்த பின் நாம் யாரும் தனியாக இருந்துவிட முடியாது. மௌனமாக இருந்தாலும் நாம் மனதுக்குள் பேசிக்கொண்டேயிருக்கிறோம். ஓரறைக்குள் நம்முடலானது தனித்திருந்தாலும் எதோ நினைவுகளோடாவது, யாருடனாவது, நம்முள்ளே ஊறும் தெளிவற்ற கனவுகளோடாவது உரையாடிக்கொண்டிருக்கிறோம். மொழியின் வழியாக உருவாகும் பிறருடான சிக்கலான உறவு வலைப்பின்னலிலிருந்து நாம் தனித்திருந்து விடமுடியாது.

சமூகத்துடன், நாம் கொள்ளும் ஊடாட்டம் திரிபடையும் போது பிறருடனான உரையாடல் நின்று விடுகிறது. அப்படி உறவு முறிந்த நிலையில் தனக்குத்தானே பேசிக்கொள்ள ஆரம்பிக்கிறோம். இந்த நோய்க்குறியானது தீவிரமான மனச்சிதைவு போன்ற நோய்களில் உறுத்துகிற மாதிரி வெளியே தெரியும். தீவிர மனநோயால் பாதிக்கப்பட்டவரைச் சுற்றியிருப்பவர்களின் கண்களுக்கு நோயாளியின் மொழியில் ஏற்படும் தடுமாற்றங்கள்தான் முதலில் தெளிவாகப்படும் விஷயமாக இருக்கும்.

ஒருவர் தீவிர மனநோயால் பாதிக்கப்பட்டிருக்கிறார் என்று மனநலமருத்துவர் சந்தேகப்படும் பட்சத்தில் நோயாளியின் உறவினரிடம் நோயாளி தனியாக இருக்கும் போது தனக்குத்தானே பேசிக்கொள்கிறாரா? சிரித்துக் கொள்கிறாரா? சம்பந்தம் சம்பந்தமில்லாமல் பேசுகிறாரா? போன்ற கேள்விகளுடன்தான் தனது பரிசோதனையைத் தொடங்குவார்.

தீவிரமான பிறழ்வு நிலையிலும் பைத்தியக்காரக் கதாபாத்திரங்கள் பொருள் பொதிந்த தன்மையோடு அழகாகப் பாடுகின்றன. நம்மாலும் பைத்தியம் பாடுகிறதே என்று ஒதுக்கமுடிவதில்லை. அந்தப் பாடல்களை ரசிக்க முடிகிறது. பாடல் காட்சிகளைப் பொறுத்தமட்டும் தமிழ்ச் சினிமாவின் பைத்தியக்கார கதாபாத்திரங்கள் படைப்பூக்கம் கொண்டவை என்றுதான் கருதவேண்டியிருக்கிறது.

இந்தத் தொடரின் தலைப்பான 'ஒண்ணும் ஒண்ணும் மூணு' கூட சிவாஜி நடித்த நவராத்திரி படத்தில், மனோரமா ஆரம்பித்து வைக்க மனநல வார்டில் இருக்கும் மனநோயாளிகள் எல்லாம் சேர்ந்து பாடும் பாடலிலிருந்து எடுக்கப்பட்டதுதான்.

காயத்ரி(1977) சிகப்பு ரோஜாக்கள்(1978) மூடுபனி(1980) புரியாத புதிர்(1990) ஆகிய படங்களை சமீபத்தில் ஒரு சேர பார்க்க நேரிட்டது. இந்தப் படங்களுக்குள் சில பொதுத்தன்மைகள் ஓடுகின்றன. பாலியல் சார்ந்த குற்றங்கள் புரிபவர்களாக இப்படங்களின் மையக் கதாபாத்திரங்கள் இருக்கின்றன. சமனிலையிழந்த குடும்பத்திற்குள் கிடைத்த கசப்பான பாலியல் சம்பந்தப்பட்ட இளம்பிராய அனுபவங்கள் அந்நாயகர்களின் நடத்தைகளுக்கு காரணமாக காட்டப்படுகின்றன.

அப்படங்களில் மையக் காட்சிப் போக்குகளுக்கு பின்புலமாக குடும்ப அமைப்புக்குள் தந்தையாலோ, தாயாலோ தாய் மிகவும் குறைவு துரோகம் நடக்கிறது. குடும்பம் ஆட்டம் காணுகிறது. அப்படித் தடுமாறிய குடும்பத்துக்குள் வளரும் துரோகமிழைக்கப்பட்டவர்களின் ஆண் வாரிசுகள் பிறழ்வான ருசி, நடத்தை கொண்டவராகிவிடுகின்றனர். இழைக்கப்பட்ட அநீதிக்கு காரணம் என்று அவர்கள் கருதும் உடல்களை சித்திரவதை செய்ய அல்லது கொல்லத்தொடங்கி விடுகின்றனர் அந்த வாரிசுகள். அப்பிறழ்வான நாயகர்களின் பயங்கரமான செயல்களிலிருந்து சமூகத்தைப் பாதுகாத்து சட்டம் ஒழுங்கை நிலைநாட்ட வேண்டிய அவசியத்தின் பேரில் அவர்கள் கடைசியில் சிறையிலோ, அல்லது மனநலக் காப்பகங்களிலோ அடைக்கப்பட்டுவிடுகின்றனர். இந்த வரம்புக்குள்தான் நான்கு படங்களும் இயங்குகின்றன.

காயத்ரி படத்தை எடுத்துக்கொள்வோம். எழுத்தாளர் சுஜாதாவின் கதைதான் படமாக்கப்பட்டிருக்கிறது. ரஜினி,ஸ்ரீதேவி,ஜெய்சங்கர் நடித்தது. அப்படத்தில் வாழ்வே

மாயமா பாடலைப் பாடுபவள் ஒரு பைத்தியக்காரப் பெண்தான். படத்தில் பங்களாவை விட்டு தள்ளி இருக்கும் அவுட்ஹவுசில் அவள் அடைத்து வைக்கப்பட்டிருப்பாள்.

அவள் பைத்தியமானதற்கு தமிழ் சினிமாவில் ஒரு கதாபாத்திரம் பைத்தியமாவதற்கு இதுவரை சொல்லப்பட்ட காரணங்களிலிருந்து வித்தியாசமானது. இருட்டுக்குள் நடக்க வேண்டிய முதலிரவை பிரகாசமான விளக்குகளின் வெளிச்சத்தில் நடக்கவேண்டுமென்று சுவிட்சை போடுவார் ரஜினி. விளக்குகள் எரிவதைப் பார்த்து நூறு கண்கள் என் உடலை ஊடுருவி பார்ப்பது போல் இருக்கின்றன என்று சொல்லி அவமானத்தில் அதிர்ச்சியடைந்து பைத்தியமாகி விடுவாள் அப்பெண். தலையில் அடிபட்டு பைத்தியமாவது என்று நிறையப்படங்கள் வந்ததற்கு மத்தியில் லேசான மெல்லிய கீற்றாக, என் எஸ் கிருஷ்ணன் நடித்த கண்ணகி படத்தில் சைவம், வைணவம் சம்பந்தப்பட்ட சமூகப் பிரச்சினை காரணமாக ஒரு பெண் பைத்தியமானதை நாம் இத்தொடரில் பார்த்திருக்கிறோம். அந்த வரிசையில் சமூக அவமானமானது வலிமையான காரணியாக செயல்பட்டு ஒரு பெண்ணை பைத்தியமாக ஆக்கியது இந்தப் படத்தில் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது.

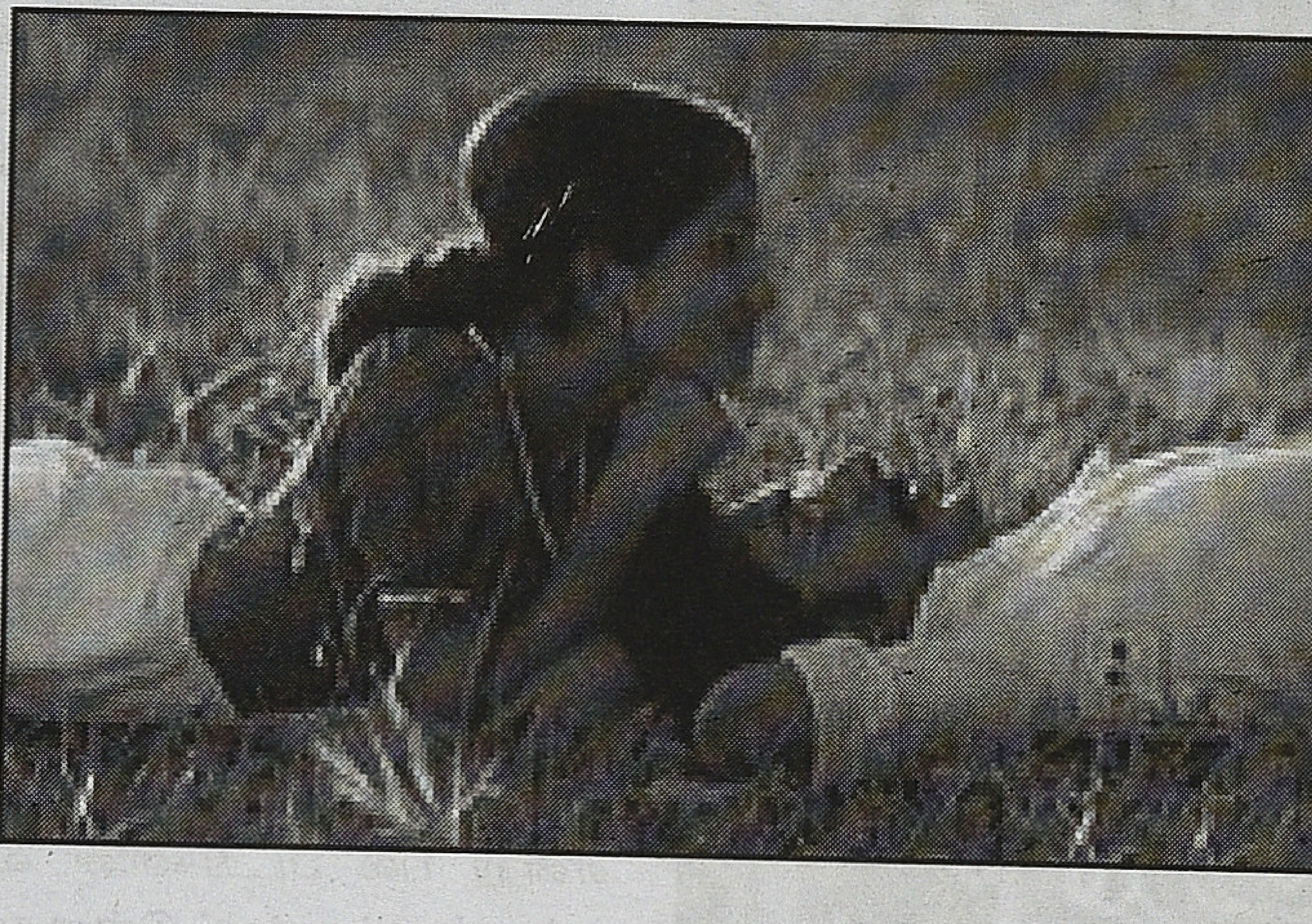
அதே காயத்ரி படத்தில் இரண்டாவது மனைவியாக திருச்சியைச் சேர்ந்த பிராமணப் பெண்ணான ஸ்ரீதேவியை ரஜினி திருமணம் செய்து சென்னைக்கு கொண்டு வருவார். ரஜினியின் அக்காவாக வரும் ராஜசுலோசனா தனது உடல் மீது காட்டும் பாலியல் ரீதியான ஆசைதான் படத்தில் ஸ்ரீதேவி சந்திக்கும் முதல் அதிர்ச்சியாக இருக்கும். ரஜினியும் விபரீதமானவர். பலகண்கள் இன்பம் துய்ப்பதற்கான நீலப்படங்களை எடுப்பவர் அவர். தான் திருமணம் செய்து கொண்டு வரும் பெண்களிடம் நெருக்கமாக இருக்கும் காட்சிகளை இரகசியமாக காமிராவில் படம்பிடித்து பாம்பேக்காரர்களிடம் விற்பவர் ரஜினி. தனது சுய பிம்பத்தையே எண்ணற்றவையாகப் பெருக்கி பார்த்துக்கொள்வதற்கு வசதியாகப் பல ஆளுயர கண்ணாடிகளை படுக்கையறையைச் சுற்றி பொருத்திப் பார்க்கும் ஆசையையும் கொண்டவர் ரஜினி. அந்தப் படுக்கையறையில் தனது மனைவியான ஸ்ரீதேவியிடம் பிறத்தியானை பலாத்காரம் செய்யவிடுவார். அதை மறைவாக இருந்து படமும் பிடிப்பார். பெண்டாளும் முயற்சியின் போது கணவனே நடக்கும் சதிக்கு உடந்தை என்று தெரிந்த ஸ்ரீதேவி இனி வாழ்வதில் பிரயோசனமில்லை என்று சொல்லி உடைந்த கண்ணாடித்துண்டால் தன்னைக் குத்தி தற்கொலை செய்து கொண்டுவிடுவார். 'நீ உத்தமி வாழ்க' என்று மரணமடைந்த ஸ்ரீதேவியை ஜெய்சங்கர் வாழ்த்த படம் முடியும்.

வாழ்வில் நெருக்கடி ஏற்படும் போது பெண் கதாபாத்திரங்கள் பைத்தியமாவது அல்லது மரணத்தை தழுவுவது என்பது வெண்ணிற ஆடை தொடங்கி, எங்கிருந்தோ வந்தாள், பத்ரகாளி, கலங்கரை விளக்கம் என்று பல படங்களின் வழியாக இத்தொடரில் முன்பு சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளது.

சிகப்பு ரோஜாக்களும், மூடுபனியும் ஒரு கதையை இருவிதங்களில் சொல்லிப்பார்த்த படங்களாகக் கொள்ளலாம். சிகப்பு ரோஜாக்களில் மனைவி, கணவனை விட்டு வெளியே ஒரு இளைஞனுடன் உறவு வைத்துக்கொள்வாள். மூடுபனியில் மனைவியை விட்டு கணவன் விலைமாதிடம் உறவு வைத்துக்கொள்வான். சிகப்பு ரோஜாக்களில் கதாநாயகனின் தந்தைக்கு பெண்களை பிடிக்காது. மூடுபனியில் கதாநாயகனின் தாய்க்கு பெண்களை பிடிக்காது. இந்த இரு வேறு பின்னணியில் வளர்ந்தாலும் படத்தில் காட்டப்படும் ஆண் பையன் தந்தையுடன்தான் இணக்கமாக உணர்கிறான். தந்தையுடன்தான் தன்னை அடையாளம் காண்கிறான்.

மூடுபனியில் தந்தை எவ்வளவு துரோகம் செய்தாலும் கதாநாயகனின் கோபம் தந்தை மேல் திரும்புவதில்லை. தனது தாயின் நல்வாழ்க்கைக்கு பங்கம் விளைவித்த விபச்சாரிகளின் மேல்தான் அவன் வெறுப்படைகிறான். இத்தனைக்கும் தனது தந்தையே ரசனையோடு அந்த விலைமாதிற்கு மது அருந்தக் கொடுப்பதை அந்தச் சிறுபையன் ஜன்னல் வழி பார்ப்பதாக படத்தில் காட்சி உண்டு.

சிகப்பு ரோஜாக்களில் பெண்களால் பாதிக்கப்பட்ட தனது வளர்ப்புத் தந்தையின் மறுஅச்சாக, அவரோட மனதின் நீட்சியாகவே கமலஹாசன் வாழ்ந்து வருவார். அவருக்கும் அவரின் வளர்ப்பு தந்தைக்கும் ரகசிய ஒப்பந்தம் இருப்பது போலவே படத்தில் காட்சிகள் வரும். படத்தில் கமலஹாசன் சிகரெட் பிடிக்கும் பெண், உடலழகு தெரிய மினி ஸ்கர்ட் போடும் ஒய்யாரமான மாடர்ன் பெண் ஆகிய தமிழ் கலாசாரத்திற்கு ஒவ்வாமல் பதட்டதைத்தரும் சமிக்ஞைகளைக் கொண்ட பெண்களை மயக்கி வீட்டுக்கு கொண்டு வருவார். அவர்களுடான தனது சரசசல்லாபக் காட்சிகளை படுக்கையறையின் சுவருக்குள் மறைவாக இருக்கும் காமிராவில் படம் பிடிப்பார். பின்பு அவர்களை கத்தியால் தீர்த்துக் கட்டுவார். பெண்களின் பிரேதங்களைப் ரோஜா தோட்டத்தில புதைத்து விட்டு அவர்கள் அணிந்திருந்த மேல் உள்ளாடைகளை தான் வைத்துக்கொள்வார். தன்னை வளர்த்த தந்தைக்கு கொடுக்க வேண்டிய பங்காக தனது கடனைத் தீர்ப்பது போல், படம் பிடிக்கப்பட்ட பாலியல் காட்சிகளை வீட்டு அவுட்ஹவுசில் மனநிலை பாதிக்கப்பட்டு கிடக்கும் தனது தந்தைக்கு பார்த்து ரசிக்க கொடுத்து விடுவார். நடக்கும் குற்றச்செயலில் தந்தைக்கும், மகனுக்குமே பரஸ்பர பிணைப்புண்டு.



சிகப்பு ரோஜாக்களில் வளர்ப்புத் தந்தையும், அவரது தனயனும் பெண்களால் வஞ்சிக்கப்பட்டவர்கள். இருவரையும் நெருக்கமாக உணர வைத்த புள்ளியே பெண்களின் துரோகம்தான். சித்தி கொடுமையால் வீட்டை விட்டு ஓடும் சிறுவயது கமலஹாசன் ஒரு பிராமணக்குடும்பத்தில அடைக்கலமாக ஏற்றுக்கொள்ளப்படுவார். அந்த பிராமணத் தம்பதிகளுக்கு பாடப்புத்தகத்திற்கிடையே மஞ்சள் பத்திரிக்கையை வைத்து படிக்கும் பருவமகள் இருக்கிறாள். கட்டுங்கடங்காத உணர்ச்சிகள் மீறிய ஒரு தருணத்தில் அந்தப்பெண் சிறுவயது கமலஹாசனை அணைத்துக்கொள்கிறாள். அச்சமயம் பார்த்து வெளியே போயிருந்து அவளது பெற்றோர்கள் திரும்பி வந்து நடக்கும் காட்சியை பார்த்து அதிர்ந்து விடுகின்றனர். அந்தப் பெண்ணோ பழியை கமலஹாசனின் மேல் போட்டு தான் தப்பித்துக்கொள்கிறாள். அப்போது சிறுவயது கமலஹாசனின் கண்களும், அப்பெண்ணின் கண்களும் சந்தித்துக்கொள்ளும் நிலையில் படத்தில் காட்சியானது உறையும். கால்கொலுசும், அவிழ்ந்த மேலாடையும், குற்றவுணர்ச்சி இழையோடும் கண்களுமாய் நிற்கும் அப்பெண்ணின் காட்சிதான் கமலஹாசனை அலைக்கழிக்கும் நினைவுகளாய் படம் முழுக்க பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கும்.

அந்த வீட்டிலிருந்து விரட்டியடிக்கப்படும் சிறுவன், சென்னை நகரம் வந்து சேர்வான். அங்கு குழந்தையில்லா ஒரு தம்பதியினர் அவனை வேலையாளாக அமர்த்திக்கொள்கின்றனர். அந்தத் தம்பதியில் மனைவியானவள் கள்ள உறவு வைத்திருப்பவள். அது தெரிய வந்த கணவன் அவளைக் குத்தி கொன்றுவிடுகிறான். அதிலிருந்து தனது வேலையாளாக இருக்கும் கமலஹாசனை தனது வளர்ப்பு மகனாக ஆக்கிக்கொண்டு பெண்களை அடியோடு வெறுப்பவனாக வளர்க்கிறான் அக்கணவன்.

ஒரு கட்டத்தில் புடவையில் குடும்பப்பாங்கோடு காட்சியளிக்கும் கும்பகோணப் பெண்ணான ஸ்ரீதேவியைச் சந்திப்பார் கமலஹாசன். ஸ்ரீதேவியைச் சந்திக்கும் போதே அவரது கொலையுணர்வு தூண்டப்படும். இருந்தும் தான் முன்பு கொலை செய்த பெண்களிடம் காட்டாத கரிசனத்தை ஸ்ரீதேவியிடம் காட்டி திருமணம் செய்து கொள்வார். வளர்ப்புத் தந்தை திருமணத்திற்கு எதிர்ப்பு தெரிவிப்பார். திருமணம் சம்பந்தப்பட்டு வளர்ப்புத் தந்தையோடு கமலஹாசன் வாதிடும் காட்சி வசனங்களற்று பாதிஇருட்டில் படமாக்கப்பட்டிருக்கும்.

திருமணம் முடிந்த கையோடு ஸ்ரீதேவி முதன் முதலாக கமலஹாசன் வீட்டுக்குள் நுழையும் போது துர்க்கை அம்மன் சிலையோடுவலது காலெடுத்து வைத்து நுழைவார். துர்க்கைக்கு அந்த வீட்டில் ஒரு பூஜையறையையும் ஏற்படுத்திவிடுவார் ஸ்ரீதேவி. வீட்டு அவுட்ஹவுசில் மனநலம் பாதிக்கப்பட்டு அடைபட்டிருக்கும் தனது மாமானாரின் நடவடிக்கைகளைப் பார்த்து சந்தேகம் கொண்ட ஸ்ரீதேவி மிரண்டு போய் அடைக்கப்பட்டு கிடந்த ஓர் இருட்டறைக்குள் புகுவார். அங்கு சுவர் முழுக்க தன் கணவனால் எழுதப்பட்ட சுய சரிதையை படிக்கநேரிடும். அப்போதுதான் தன்னை திருமணம் செய்தவரின் கடந்தகால மர்மங்கள் தெரியவரும். வீட்டை விட்டு தப்பி ஓடுவார் ஸ்ரீதேவி. அவரை பின்னால் விரட்டிக் கொண்டு போவார். அப்போது எதிரே வந்த கார் மீது மோதி கீழே விழுந்து முற்றிலும் மனப்பிறழ்வடைந்து போவார் கமலஹாசன். கடைசியில் சிறையிலடைக்கப்பட்ட கணவனை நம்பிக்கையோடு பார்க்க வருவார் ஸ்ரீதேவி. அவர் திரும்பிச் சென்ற பின்பு பெண்களை கொலை செய்து பழக்கப்பட் – கமலஹாசனின் கரம் முதன் முதலாக 'சாரதா என் மனைவி' என்று சிறைச் சுவரில் எழுதும். அதைத் தொடர்ந்து திகிலடைந்த அவரின் கண்களை நோக்கி காமிரா க்ளோசப்பில் நெருங்க நெருங்க படம் முடியும். ஒரே காட்சியில் மட்டும் தான் பண்ணிய குற்றத்திற்கு கமலஹாசன் வருந்துவது மாதிரி வரும். ஆனால் தன்னை தொந்தரவு படுத்தும் பிறழ்ச்சிக்காக அவர் சைக்கியாட்ரி பக்கம் படத்தில் போவதில்லை. குற்றங்கள் நிரம்பியிருக்கும் அவர் வீட்டைச் சுத்தப்படுத்த, அவரை மேலும் கொலை செய்ய விடாமல் கட்டுப்படுத்த மனநல மருத்துவத்தின் அதிகாரத்தை விடவும் கூடுதல் சக்தி கொண்ட துர்க்கை அம்மனே வீட்டிலிருக்கும் போது அவர் தப்பித்து விட முடியுமா என்ன?

மூடுபனியிலும் அவுட்ஹவுஸ் வரும். அதில் கதாநாயகன் இறந்து போன தாயின் எலும்புக்கூட்டை பேணி பாதுகாத்து வைத்திருப்பான். அவனது தாய் விலைமாதிடம் மயங்கிக்கிடக்கும் தனது குடிகார கணவனால் அடிபட்டே உயிரை விட்டவள். பின்பு அவனது தந்தையும் தற்கொலை செய்து இறந்திருப்பார். தாயின் கஷ்டத்தைப் பார்த்து வளர்ந்த அவனுக்கு குறிப்பாக விபச்சாரிகளின் மேல் கடும் வெறுப்பு வளர்ந்துவிடும். ஒரு கட்டத்தில் கதாநாயகனும் ஒரு விலைமாதை சந்திக்கிறான். அந்த விலைமாதைப் பார்க்கும் போது அவனுக்கு தனது தந்தையை மயக்கிய அந்த பழைய விலைமாதின் முகமே இப்போது தன்னையும் உல்லாசத்துக்கு அழைப்பது போல் தோனுகிறது. அந்த எண்ணத்தின் விளைவால் அவளை கழுத்தை நெறித்து கொன்று விடுகிறான். தனக்குள் இயங்கும் பிறழ்வு நிலை பற்றி அவனுக்கு ஓர்மை இருக்கிறது. அதற்காக மனநல மருத்துவரை அணுகி தனது தாயடைந்த கசப்பான அனுபவங்களையும் அதையொட்டி விபச்சாரிகளின் மேல் வரும் வெறுப்பையும் பாவ மன்னிப்பு கோருவது போல அவரிடம் சொல்கிறான். ஆனால் தான் ஒரு விபச்சாரியை கொன்று விட்டதை அவரிடம் சொல்லாமல் தவிர்த்துவிடுகிறான். மனநல மருத்துவரும் அவனது வெறுப்புணர்வு வெறும் எண்ண அளவில் மட்டும் இருக்கிறது என்று நம்பி நல்ல பெண்ணை திருமணம் செய்து கொண்டால் தப்பிக்கலாம் என்று தனது நிபுணத்துவ யோசனையைக் கூறுவார். கதாநாயகன் பிரதாப் போத்தனும் ஷோபாவை நாட ஆரம்பித்து விடுவார். ஷோபாவை திருமணம் செய்து கொள்ள வற்புறுத்துவார். அவள் தனக்கு ஒரு காதலன் இருக்கிறான் என்று சொல்லியும் அவளை கடத்திக் கொண்டு ஊட்டி பங்களாவில் கொண்டு போய் வைத்து விடுகிறார் பிரதாப்.

பிரதாப் பண்ணிய கொலைகளை அவனது போலீஸ்கார மாமவே கண்டுபிடித்து விடும் காட்சியில் அவனுக்கு முற்றிலும் மனம் பேதலித்து மனநல காப்பகத்தில் அடைத்து வைக்கக் கூடிய நிலைக்கு போய்விடுகிறான்.

புரியாத புதிர் படத்திலும் கதாநாயகன் ரகுவரன் தாய் தந்தையரில்லாமல் சித்தியால் வளர்க்கப்பட்டதால் பிறழ்வான நடத்தை கொண்டவனாகி தனது மனைவியையே நிர்வாணப்படுத்தி கொடுமைப்படுத்துபவனாக ஆகிவிட்டான் என்று காரணம் சொல்லப்படும்.

மையக் கதாபாத்திரமானது ஏன் இப்படி பிறழ்வாக நடந்து கொள்கிறது என்ற கேள்வியை எழுப்பி சிறுவயதில் அடைந்த கசப்பான அனுபவங்கள்தான் என்ற பதிலையும் இப்படங்கள் சொல்கின்றன. பிறழ்வான கதாபாத்திரத்தின் நடத்தையானது காரணத்தின் வெறும் விளைவுதான். முடுக்கிவிடப்பட்ட பொம்மைதான் அவன். அவனை மீறிய சக்தியால் இயக்கப்படும் அவனுக்கு, அவன் செயலுக்கான தார்மீகப் பொறுப்பை ஏற்றுக்கொள்ள முடியாது. அவனது நடத்தை மனநலமருத்துவமும் சட்டத்துறையும் சேர்ந்து கண்காணிக்க வேண்டிய விஷயமாகும் என்ற நிலையில் படங்கள் முடிகின்றன. ஒருவரின் நடத்தை எப்போது சட்டமருத்துவப் பிரச்சினையாக மாறுகிறது என்பதை பிறிதொரு சந்தர்ப்பத்தில் பார்ப்போம்.

இத்தொடர் முழுக்க கட்டுரையின் ஊடாக உளப்பகுப்பாய்வு பற்றிய செய்திகள் ஓடுவதை வாசகர்கள் கவனித்திருப்பார்கள். போன கட்டுரையில் உளப்பகுப்பாய்வுக்கு இந்தியாவில் கிடைத்த பல்வேறு விதமான வரவேற்பினைப் பார்த்தோம். இப்போது உளப்பகுப்பாய்வுக்கும் மதத்திற்கும் உள்ள தொடர்பினைப் பற்றியும், மதம் குறித்த உளப்பகுப்பாய்வின் பார்வை மற்ற சிந்தனையாளர்களிடம் என்னவிதமான எதிர்வினையை ஏற்படுத்தியது என்று பார்ப்போம்.

மருத்துவர்களின் பிடியிலும் மதகுருமார்களின் பிடியிலும் உளப்பகுப்பாய்வுச் சிந்தனைகள் சிக்கிக்கொள்ளக்கூடாது என்ற கவனம் ஃப்ராய்டிற்கு இருந்தது. அவர் ஒரு மதகுருவுக்கு எழுதிய கடிதத்தில் ‘உன்னத குணங்கள் என்ற பலவீனத்தால் நீங்கள் சங்கடப்பட்டுக்கொண்டிருக்கிறீர்கள். கனவான் மிகநாகரிகமாக நடந்து கொள்ள வேண்டும் என்ற எச்சரிக்கை உணர்வை ஒத்த மனநிலை அது. எச்சரிக்கை உணர்வு உளப்பகுப்பாய்வுக்கு பொருந்தி வராது. ஒருவன் கெட்டவனாக உருமாற வேண்டும். தன்னையே தியாகம் செய்து விதிகளை மீறவேண்டும். வீட்டுச்செலவுக்காக மனைவி சேமித்து வைத்திருக்கும் பணத்தைக்கொண்டு வர்ணங்கள் வாங்கும் ஓவியக் கலைஞன் போன்றோ அல்லது தனது முன்நிற்கும் மாடலாக நிற்பவரின் சௌகரியத்துக்காக அறையை வெதுவெதுப்பாக்க சொந்த உபயோகத்திற்காக இருக்கும் மரச்சாமான்களை எரிக்கும் கலைஞனின் மனநிலையை ஒரு உளப்பகுப்பாய்வாளன் ஒத்திருக்க வேண்டும். இந்த மாதிரி குற்றங்கள் இல்லாவிட்டால் உருப்படியாக எதையும் அடைய முடியாது’ என்று எழுதினார் ஃப்ராய்ட். தனிமனித மனநோயாளிகளை ஆய்ந்து பெற்ற முடிவுகளை சமூக நிறுவனங்களின் மேலும் பொருத்திப்பார்த்தார்ஃப்ராய்ட். மிதமான மனநோய் என்பது ஒருவனின் தனிப்பட்ட மதமாகும். மதம் என்பது பிரபஞ்சம் முழுதும் வியாபித்திருக்கும் மனநோயாகும் என்பன அவரின் புகழ்பெற்ற வாசகங்களாகும். அவரைப் பொறுத்தவரை நிறுவனமயமாக்கப்பட்ட மதமானது மனிதனின் படைப்புத்திறனை, பகுத்தறிவின் எல்லையை, சுதந்திரத்தை குறுக்கி அதிகாரமுள்ள தந்தைக்கு பயப்படும் குழந்தை நிலையிலேயே மனதைச் செயல்பட வைக்கக்கூடியது என்ற பார்வையை ஃப்ராய்ட் கொண்டிருந்தார். மதம் பற்றிய ஃப்ராய்டின் இந்தப் பார்வைகளுக்கு எழுந்த எதிர்வினைகளை அடுத்த கட்டுரையில் பார்ப்போம் .

கேபிள் சங்கர்

தமிழ் சினிமாவின் கேளிக்கைகள்

சினிமா என்பதே கேளிக்கைதானே? தனியாக என்ன தமிழ் சினிமா கேளிக்கைகள் என்று சிலர் கேட்கலாம். சினிமாவை பார்பவர்களாகிய நமக்கு வேண்டுமானல் சினிமா கேளிக்கையாக இருக்கலாம். ஆனால் அதை தயாரிப்பவர்களுக்கு, இயக்குபவர்களுக்கு, அதையே தன் வாழ்வாதாரமாய் வைத்துக் கொண்டிருப்பவர்களுக்கு அது வெறும் கேளிக்கையல்ல வாழ்க்கை.

நிறைய பேருக்கு வாழ்க்கையாய் இருக்கும் இந்த சினிமாவை வாழ வைக்கும் முயற்சியாய் கடந்த ஆட்சியில் தமிழில் பெயர் வைக்கும் எல்லா படங்களுக்கும் வரிவிலக்கு என்று அறிவிக்கப்பட்டது. தமிழ் சினிமா சமுதாயமே தலைவரை தலையில் தூக்கி வைத்து ஆடியது. விழா எடுத்தது. கொண்டாடி குதூகலித்தது. ஆனால் படம் பார்க்கும் ரசிகனுக்கு மட்டும் ஒன்றும் புரியவில்லை. இந்த வரி விலக்கால் நமக்கென்ன நன்மை என்று யோசித்தபடியே அந்த பாராட்டுவிழாவை தொலைக்காட்சியில் வேடிக்கைப் பார்த்தபடி அவர்கள் மேலும் சம்பாதிக்க வழி வகுத்தான்.

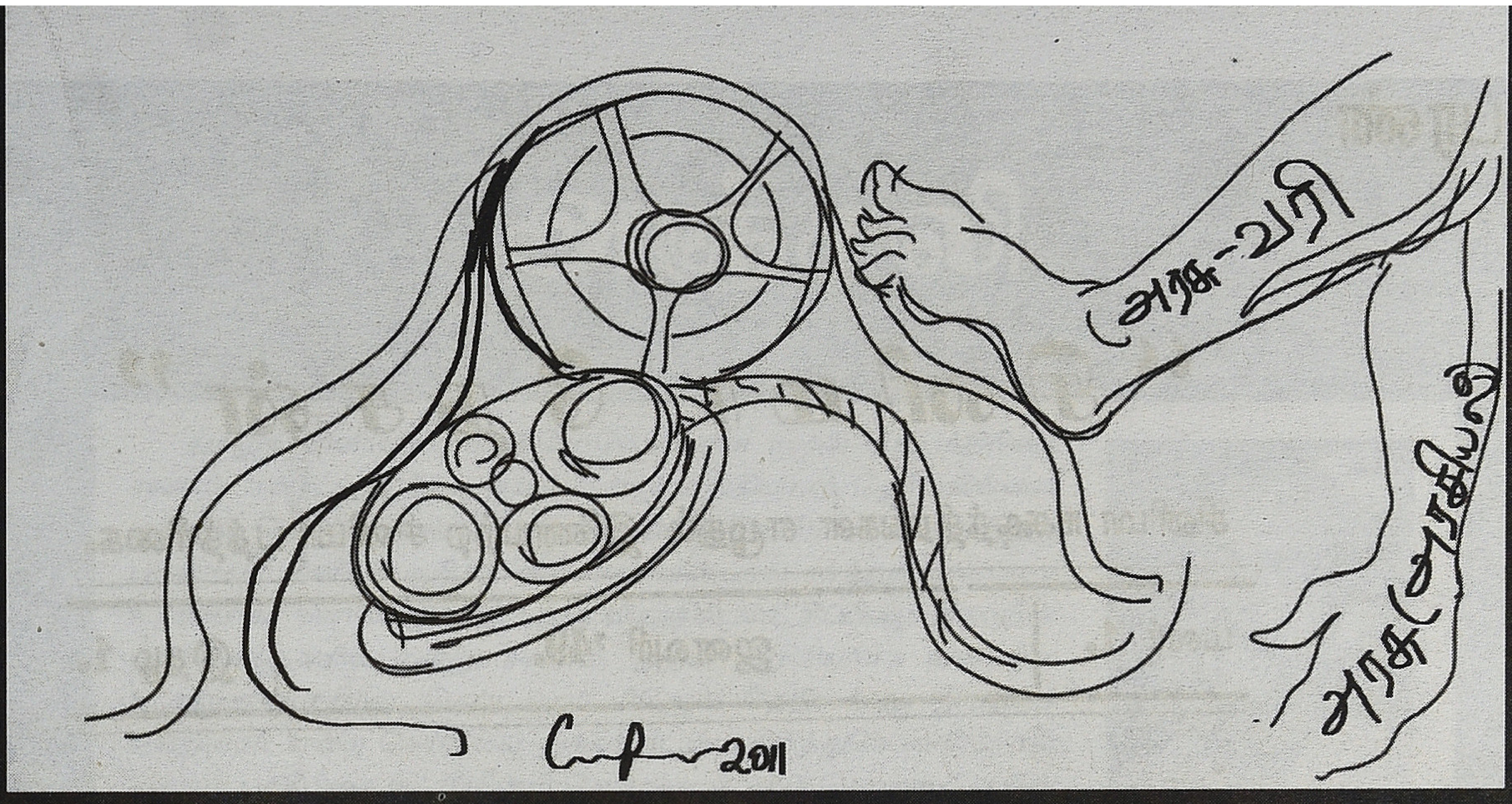
முந்தைய காலத்தில் எல்லாம் ஒரு சினிமாவிற்கு வரி விலக்கு கொடுக்கிறார்கள் என்றால் அன்றைய டிக்கெட் விலையில் வரி போக மீதம் மட்டுமே மக்களிடம் வசூலிப்பார்கள். குறைந்த விலையில் அனுமதிக் கட்டணம் இருப்பதால் பெரும்பான்மையான மக்கள் தியேட்டர்களை நோக்கி படையெடுக்க வைக்க செய்யப்பட்ட முயற்சி. உதாரணத்திற்கு காந்தி திரைப்படம் வெளியான போது நம் தேசத் தலைவர்களைப் பற்றிய படம் ஆதலால் அதற்கு வரி விலக்கு அளிக்கப்பட்டது. வரிவிலக்கு என்பதால் பத்து ரூபாய் டிக்கெட்டுக்கு வரியில்லாமல் ஏழுரை ரூபாய்க்கு விற்றார்கள். ஆனால் இன்றைய வரி விலக்கென்பது யாருக்கு? படம் பார்க்கும் ரசிகனுக்கா? என்று கேட்டால் நிச்சயம் இல்லை என்பேன்.

ஆனால் சென்ற ஆட்சியில் கொடுக்கப்பட்ட வரிவிலக்கு தயாரிப்பாளர்களுக்கும், விநியோகஸ்தர்களுக்கும், தியேட்டர்கார்ர்களுக்கும் தான் லாபம். அவர்களுக்குத்தான் வரி விலக்கு. படம் பார்க்கும் மக்களுக்கு பத்து பைசா பிரயோஜனமில்லை. விலை குறைவதற்கு பதிலாய் தியேட்டர்களில் விலை அதிகமாக்கப் பட்ட்து. அரசு என்னவோ விலை குறைப்பு செய்வதாய் அறிக்கை விட்டு அரசாணை பிறப்பித்திருந்தாலும், அதைப் பற்றியெல்லாம் யாரும் கவலைப் பட்டதாகவே தெரியவில்லை. ஆளாளுக்கு ஒரு ரேட் என்று வைத்துக் கொண்டார்கள். அதிலும் தன் குடும்ப வாரிசுகளின் படங்கள் தான் பெரிய படங்களாய் வெளிவந்து வசூலை அள்ளிக் கொண்டிருந்த நேரத்தில் யார் அதிகவிலைக்கு விற்கப்படும் டிக்கெட்டுகளைப் பற்றி கவலைப் படுவார்கள்?.

என்னதான் அரசு ஒன்றை திரை உள்ள அரங்கில் ஐம்பது ரூபாய்க்கு மேல் டிக்கெட் விற்கக்கூடாது என்று சட்டம் இருந்தாலும் அதை கேட்க வேண்டிய துறை நம் அரசின் வணிக வரி துறை. ஆனால் அவர்களோ வாரம் இவ்வளவு என்று ஃபிக்ஸ் செய்யப்பட்ட தொகையை தொடர்ந்து நீ வரி கட்டும் படம் போட்டாலும் சரி.. போடாவிட்டாலும் சரி எனக்கு கொடுத்தாக வேண்டும் என்று வாங்கிக் கொண்டிருக்கும் போது அவர்கள் எப்படி நடை முறை படுத்துவார்கள்?. இந்த வார வசூலை தவிர ஸ்பெஷல் ஸ்குவாடுக்கென்று கண் துடைப்புக்காக நாலு மாசத்திற்கு ஒரு முறை கேஸ் ஒன்றை போட்டுவிட்டு, மாதா மாதம் வழக்கமாய் வாங்கும் கப்பத்தை வாங்கிக் கொண்டுதானிருக்கிறார்கள். அரசின் வரி விலக்கினால் மக்களுக்கு எந்த விதமான பிரயோஜனமும் இல்லாத நேரத்தில் இந்த வரி விலக்கெதற்கு? அட்லீஸ்ட் ஏதோ ஒரு கணக்கு காட்டி ஒவ்வொரு தியேட்டர் அதிபர்கள் கட்டும் வரியாவது அரசிற்கு மிஞ்சுமே என்றுதான் நான் யோசித்துக் கொண்டிருந்தேன்.

ஆனால் இந்த வரி விலக்கின் மூலம் ஒரு சில நன்மைகளும் இருக்கத்தான் செய்தது. குறிப்பாக சிறு முதலீட்டு படங்கள். சிறு முதலீட்டு படங்களுக்கு இந்த வரி விலக்கின் மூலம் ஏற்பட்ட நன்மை என்னவென்றால் கிடைக்கும் கொஞ்சம் நஞ்ச வசூலை வரி பிடித்தமில்லாமல் தயாரிப்பாளர்க்ளுக்கு சென்றடைவது என்பது மட்டுமே தான். மற்றபடி தமிழ் சினிமா ரசிகர்களுக்கு எந்தவிதமான உபயோகமும் இல்லாத இந்த வரி விலக்கு எதற்கு என்ற கேள்வி என்னுள் எழுந்து கொண்டுதானிருந்தது.

புதிய ஆட்சி மலர்ந்தவுடன் தமிழ் திரையுலகமே மாறிவிடும் என்ற ஒரு மாய எதிர்பார்ப்பு திரையுலக



மக்களிடம் மட்டுமில்லாமல் மக்களிடமும் இருந்தது. ஆனால் அதெல்லாம் ஏதுவும் நடக்காது என்கிற வகையில் சென்ற ஆட்சியில் இருந்ததை விட பத்து பத்து ரூபாயை அதிகப்படுத்தினார்கள் தியேட்டர் அதிபர்கள். அதை இந்த அரசு யாரைக் கேட்டு ஏற்றினீர்கள் என்று கேட்கவுமில்லை, கண்டு கொள்ளவுமில்லை. ஆனால் தியேட்டர் அதிபர்கள் மட்டும் அரசின் அனுமதியோடு அனுமதிக் கட்டணத்தை குறைக்க வேண்டும் என்ற கோரிக்கையை வைப்போம் என்று அறிவித்துக் கொண்டிருந்தார்கள். அதற்கு காரணமில்லாமல் இல்லை. குறைக்கிறேன் பேர்வழி என்று தியேட்டர்களில் ஒரு நாளைக்கு அதிகபட்சமாய் ஐந்து காட்சிகள் மட்டுமே நடத்திக் கொள்ள முடியும் என்கிற சட்டத்தை எடுத்துவிட்டு, எவ்வளவு காட்சிகள் வேண்டுமோ அத்துனை காட்சிகள் நடத்திக் கொள்ள அனுமதியும், ஒவ்வொரு படங்களுக்கும் ஒவ்வொரு விலை என்று வைத்துக் கொள்ளும் வழிமுறையை மீண்டும் ஆரம்பிக்க வேண்டி வைத்த கோரிக்கைதான்.

ஆட்சி மலர்ந்து தமிழில் பெயர் வைத்தால் வரி விலக்கு என்கிற சட்டத்தை அமல் படுத்தாமல் இருந்த அரசு. திடீரென ஒரு அறிவிப்பை செய்தது. அதாவது வெறும் தமிழில் பெயர் வைத்தால் மட்டுமே போதாது. அது குழந்தைகள் முதல் பெரியவர்கள் வரை பார்க்கும் "யு" சர்டிபிகேட் படமாக இருக்க வேண்டும். தமிழ் கலாச்சாரத்தை குறிப்பிடும் படமாய் இருக்க வேண்டும். மிகுந்த தேவையை தவிர ஆங்கில வார்த்தையை கலந்து பேசாத படமாய் இருத்தல் வேண்டும் என்பது போன்ற வேலைக்காகாத சட்டங்களைப் போட்டு இவையனைத்தும் இருந்தால்தான் வரி என்றது. இதே இம்மாதிரியான சட்டங்களை சென்ற ஆட்சி போட்டிருந்தால் எல்லாரும் ஆளுக்கு ஒர் அறிக்கையை விட்டிருப்பார்கள். ஆனால் ஏனோ யாரும் குரல் கொடுக்கவில்லை.

ஆட்சி மாற்றத்தின் காரணமாய் சன், மற்றும் நிதி குடும்ப படங்கள் தயாரிப்பதிலிருந்து விலகி விடுவார்கள் என்ற கணிப்பை, மங்காத்தாவின் மூலம் சன் கல்லா கட்டியதிலிருந்து அது இனி நடக்காத காரியம் என்று அரசுக்கு தெரிந்துவிட்டது. தன் பட விநியோகத்தை புத்திசாலித்தனமாய் தற்போதைய அரசு ஆதரவு நிலைப்பாட்டை எடுத்திருக்கும் ராதிகாவின் ராடன் நிறுவனம் மூலம் விநியோகித்திருப்பதால் ஏதும் செய்ய முடியவில்லை.

எப்படியிருந்தாலும் அவர்களின் தொழிலை முடக்க முடியாது என்கிற போது எந்த விதத்திலும் தங்களுக்கோ, அரசுக்கோ உதவாத சினிமா துறையின் மேல் எதற்கு கரிசனம் என்று யோசித்தது. அதற்கான பலன் தான் நூறு சதவிகித வரி ஏற்றம். அதாவது இதற்கு முன்னால் தமிழில் பெயர் வைத்த படங்களுக்கு வரி விலக்கு என்பதால் வரி கிடையாது. அதே நேரத்தில் மற்ற மொழி, மற்றும் டப்பிங் படங்களுக்கு 15 சதவிகித வரி வசூலித்துக் கொண்டிருந்தார்கள்.

ஆனால் இப்போது தமிழக அரசின் வரி விலக்கு கொள்கைகளுக்கு உட்பட்ட படங்களைத்தவிர மற்ற படங்களுக்கு ஏற்கனவே அரசின் விதிகளுக்கு உட்பட்ட விலையில் முப்பது சதவிகிதம் வரி செலுத்த வேண்டுமென்று சட்டம் இயற்றிவிட்டது அரசு. சாதாரணமாய் இம்மாதிரியான வரி விதிப்பு ஏற்பட்டால் உடனடியாய் மக்களின் தலையில் விலையேற்றி விடுவார்கள் தியேட்டர்காரர்களும் விநியோகஸ்தர்களும். ஆனால் அரசு இவர்களுக்கு அதிக பட்ச விலை என்ற ஒன்றிக்கு மேல் விலை ஏற்றக் கூடாது என்ற கட்டாயத்தோடு சட்டம் இயற்றிவிட்டதால் வேறு வழியேயில்லாமல் திரு திருவென முழித்துக் கொண்டிருக்கின்றனர் தியேட்டர் அதிபர்களும், விநியோகஸ்தர்களும்.

ஏற்கனவே இவர்கள் வரி கட்டும் லட்சணம் எப்படி என்பதை பற்றி சொல்ல வேண்டுமானால் ஒரு பெரிய புத்தகமே எழுத வேண்டும் அவ்வளவு விதமாய் வரி ஏய்ப்பு செய்வார்கள். அப்படியிருக்க இவர்கள் இப்போது மட்டும் வரியை சரியாய் கட்டிவிடுவார்கள் என்று கேட்டீர்களானால் மாட்டார்கள் என்றுதான் சொல்வேன். இன்னும் அதிக பணம் வணிகவரி அதிகாரிகளுக்கு லஞ்சமாய் போகப் போகிறது. ஏற்கனவே தமிழ் நாட்டில் சென்னையை தவிர டூபாக்கூர் தியேட்டர்கள் எல்லாம் அதிக பட்ச டிக்கெட்டே ஐம்பது ரூபாய் தான் இருக்க வேண்டும் என்கிற அரசாணையை மீறி நூறுக்கும் இருநூற்றி ஐம்பதுக்கு இண்டர்நெட்டில் டிக்கெட் போட்டு விற்றுக் கொண்டிருக்கிறார்கள். அப்படியிருக்க அரசு இதை கண்டுக் கொள்ளாமல் இருந்தால் விரைவில் சின்ன படங்களுக்கான வாய்ப்பே இல்லாமல் தமிழ் சினிமா அதள பாதாளத்தை நோக்கி போகும் என்பது சந்தேகமே இல்லை.

"சினிமா நேசன்"

சினிமா நக்ஷத்திரங்கள் எழுதும் இணையற்ற சினிமா பத்திரிகை.

மலர் 1. | ஜனவரி '49. | இதழ் 1.

சமர்ப்பணம்,

தமிழ் நாட்டில் தமிழ் பத்திரிகைகள் பல, கலைச் சேவை செய்கின்றன. குறிப்பாக சினிமாக் கலைக்கு சேவை செய்யும் பத்திரிகைகள் அனேகம் இம்மாதிரி சேவையினால்தான் "சினிமாக்கலை" தற்சமயம் இவ் வளவாவது சீர்திருந்தி நிலைத்து நிற்கிறது. பத்திரிகைகளின் கடமை, கலையின் முன்னேற்றத்திற்கு பாடுபட வேண்டியது ஒன்றேதான்.

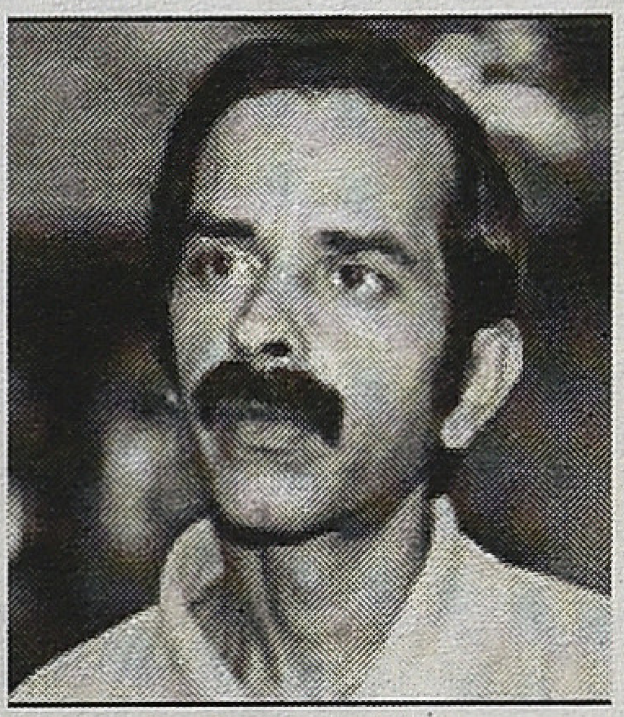
நம்முடைய "சினிமா நேசன்" சினிமா கலைக்கு சேவை செய்வதோடு மட்டுமல்லாது ரசிகர்களின் உள்ளத்திற்கும் தேவையான மட்டும் சந்தோஷமூட்டும் வகையில் பணியாற்றும்.

இது ரசிகர்கள், நடிகர்கள், கலா நிபுணர்கள் மற்ற பலசினிமாத் துறையைச் சார்ந்தவர்கள் பலருக்கும் வேண்டிய முறையில் பயன் படும். அன்பர்கள் எல்லோரும் வேண்டிப் படிக்கும் பத்திரிகையாக மிளிரும் என்பதில் ஐயமில்லை.

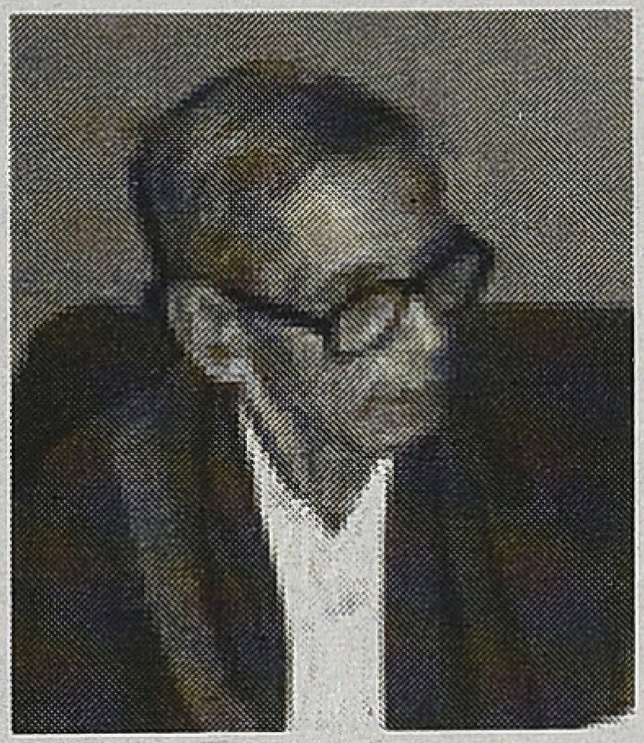
நம் பத்திரிகையில், கலைவாணர்கள், இசைவாணிகள், நடிகர்கள், நடிகைகள், மற்றவர்கள் பலரும் அவ்வப்போது எழுதி வருவார்கள். நிற்க, நம் பத்திரிகைக்கு அன்பு கூர்ந்து அதன் வளர்ச்சிக்காகவும், சேவைக்காகவும், வாழ்த்துச் செய்திகள் அனுப்பிய பெரியார்கள், கலைவாணர்கள் அரசியல் தலைவர்கள், நாவலர்கள், பாவலர்கள்,

நன்றி: ரோஜா முத்தையா ஆராய்ச்சி நூலகம்

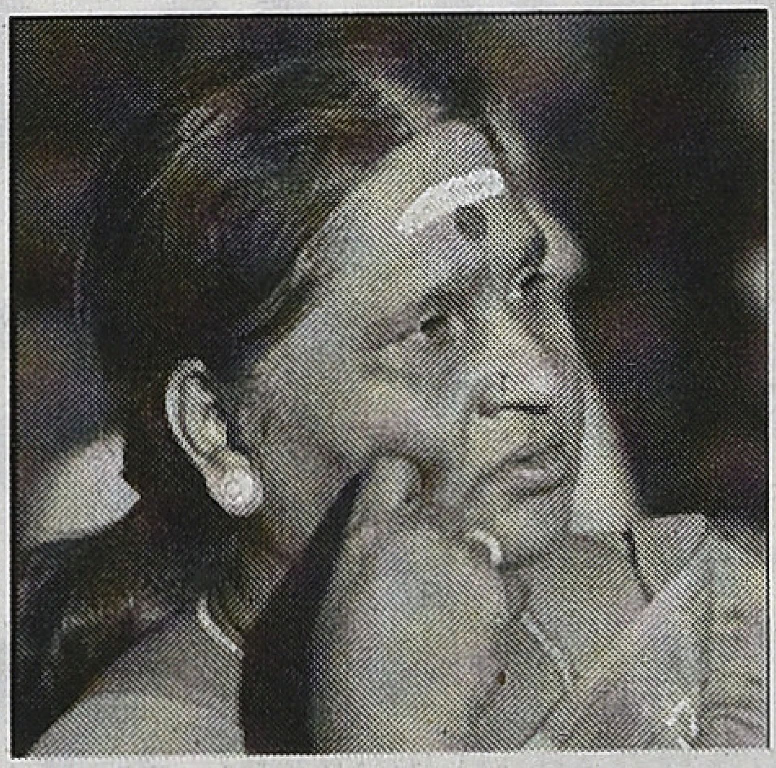
அஞ்சலி



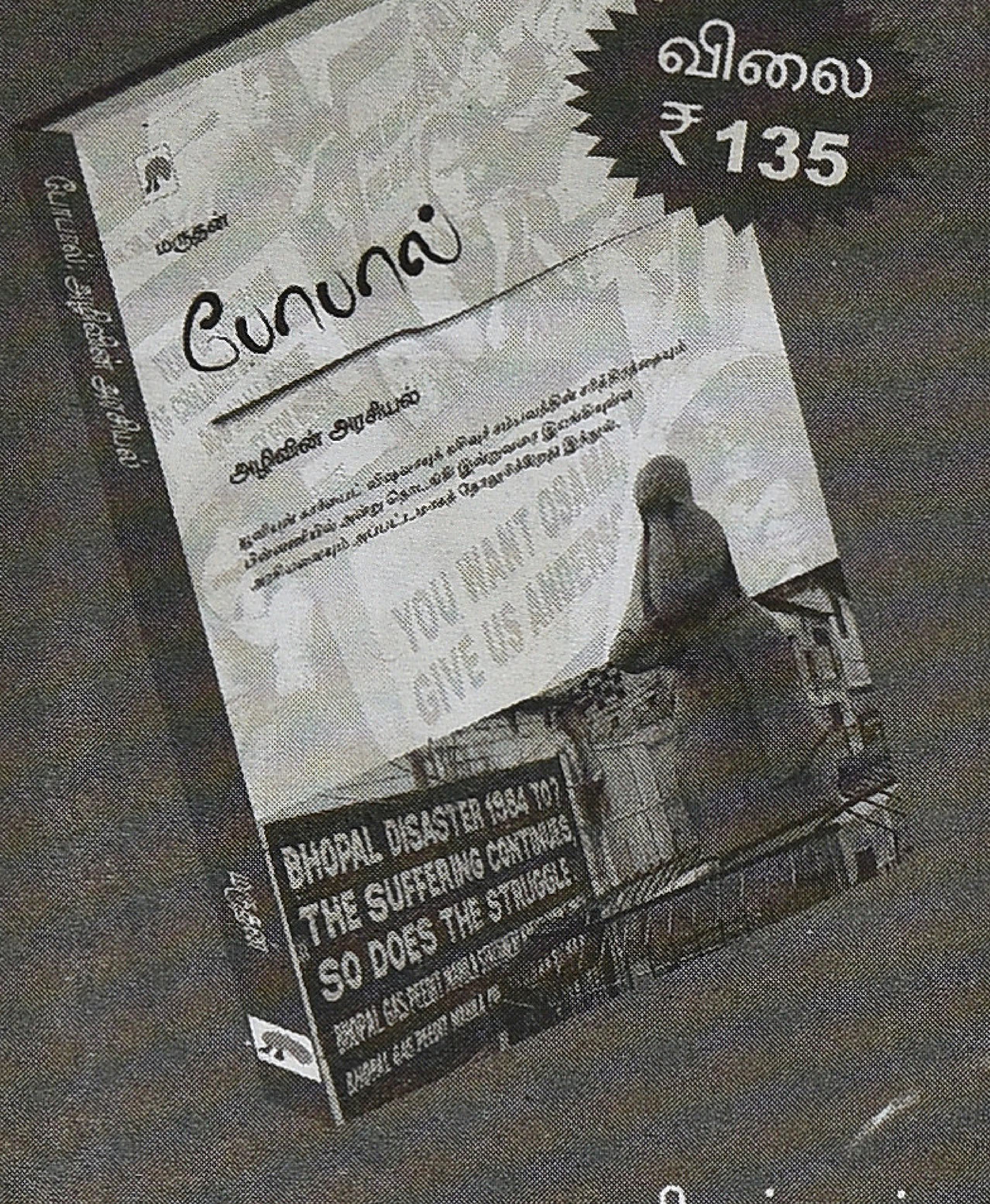
தமிழில் சினிமாவிற்கென்றே வெளியான முதல் சிறுபத்திரிகை சலனம் என்ற பத்திரிகைதானா என்று உறுதியாகத் தெரியவில்லை. ஆனால் தொண்ணூறுகளின் முற்பகுதியில் வெளியான அந்த இதழ் பலரையும் சினிமா குறித்த அக்கறைகளின்பால் ஈர்த்தது என்பதை உறுதியாகச் சொல்லமுடியும். அந்த விதத்தில் காட்சிப்பிழை திரையின் முன்னோடிகளில் ஒன்று சலனம். அதன் ஆசிரியராக விளங்கிய டி.கல்யாணராமன் செப்டம்பர் 26ஆம் தேதியன்று இயற்கை எய்தினார் என்ற செய்தியை துக்கத்துடன் பகிர்ந்துகொள்கிறோம். சலனம் பத்திரிகை மட்டுமின்றி சென்னை ஃபில்ம் சொஸைட்டியின் சிறப்பான செயல்பாட்டின் பின்னால் இருந்தால் அயரா உழைப்பாளி கல்யாண். தமிழ் சினிமாவில் கால் பதித்த படைப்பாளிகளில் எத்தனை பேர் சென்னை ஃபில்ம் சொஸைட்டியின் திரையிடல்கள் தங்கள் திரைப்பட ஆதர்சங்களை கண்டிருப்பார்கள் என்பதை அளவிடுவது கடினம். அவர்களில் பலருக்கு அந்தத் திரையிடலின் காரணமாக இருந்த கல்யாண் என்ற மனிதரை தெரியாமல் கூட இருக்கலாம். டிவிடி, சிடி காலத்திற்கு முன் உலக சினிமாவிற்கான ஒரே சன்னலாக இருந்த திரைப்படச் சங்கங்களில் தன்னுடைய அக்கறைகளின் காரணமாக தனித்துவத்துடன் விளங்கியது சென்னை ஃபில்ம் சொஸைட்டி. கல்யாண்ராமன் அவர்களின் மறைவுக்கு எங்கள் அஞ்சலி.



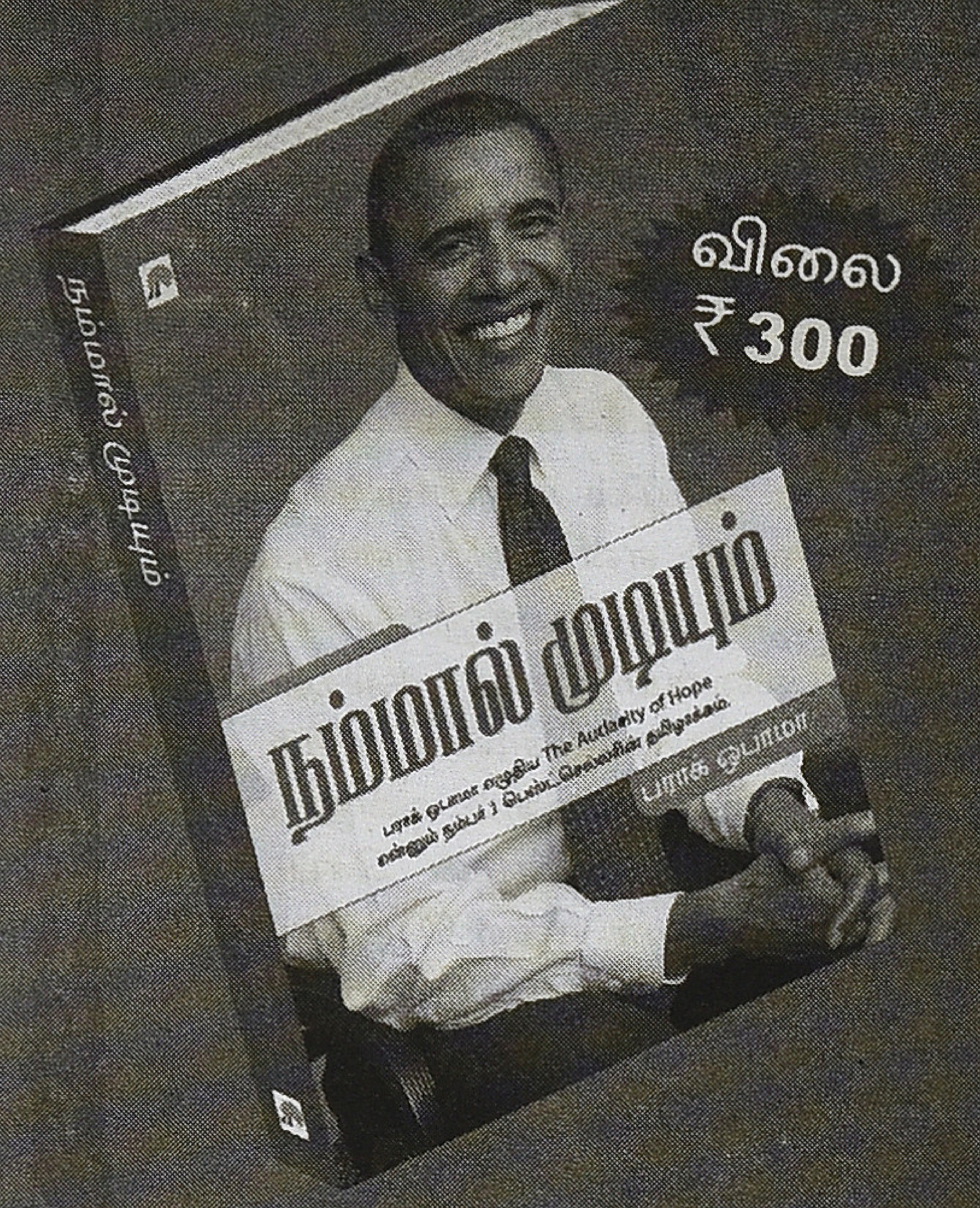
முதுபெரும் நாடக நடிகரும், நடிகர் திலகம் சிவாஜி கணேசனின் நெருங்கிய நண்பரும், வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன் நாடகம் உள்ளிட்ட பல நாடகங்கள் உருவாகக் காரணமாக இருந்தவருமான திரு.எஸ்.ஏ.கண்ணன் செப்டம்பர் 27ஆம் தேதி காலமானார். அவருடைய நேர்காணலை இவ்வாண்டு ஜனவரி, பிப்ரவரி மாதங்களில் வெளியிடும் அரிய வாய்ப்பு காட்சிப்பிழை திரை பத்திரிகைக்கு கிடைத்தது. அவருக்கு எங்களுடைய அஞ்சலியை சமர்ப்பிக்கிறோம்.



திரைப்படக்கலைஞர்களில் நாங்கள் நேர்காணல் ஒன்றினை செய்யவேண்டும் என்று மிகவும் விரும்பிய ஒரு கலைஞர் காந்திமதி அவர்கள். அவர்களது கம்பீரமான திரைப் பிரசன்னமும், நீண்ட கால மேடை மற்றும் திரை வாழ்க்கையும் அவருடைய அனுபவங்களை நேர்காணலில் பதிவு செய்யும் விழைவை ஏற்படுத்தியவை. அது நடைபெறமுடியாமல் அவரும் காலமாகிவிட்டது ஆழ்ந்த வருத்தத்தை தருகிறது. அவருக்கு இங்கே அஞ்சலி செலுத்துகிறோம்.



யூனியன் கார்பைட்
விஷவாயுக் கசிவுச்
சம்பவத்தின் சரித்திரத்தையும்
பின்னணியில் அன்று தொடங்கி
இன்றுவரை இயங்கியுள்ள
அரசியலையும் அப்பட்டமாகத்
தோலுரிக்கிறது இந்நூல்.



பராக் ஒபாமா எழுதிய
The Audacity of Hope
என்னும் பெஸ்ட் செல்லரின் தமிழாக்கம்.
ஒபாமாவை மட்டுமல்ல,
அமெரிக்காவையும் புரிந்துகொள்ள
இந்தப் புத்தகம் உங்களுக்கு
வழிகாட்டும்.

தபால் மூலம் வாங்க விரும்புகிறவர்கள் டிடி/காசோலை/மணியார்டரை
New Horizon Media Private Limited, Chennai
என்கிற பெயருக்கு எடுத்து, தெளிவான முகவரி,
தொலைபேசி எண்ணோடு கீழ்க்கண்ட முகவரிக்கு அனுப்பி வைக்கவும்.

கிழக்கு
பதிப்பகம்
அறிவுத் தேடலுக்கு...

கிழக்கு புத்தக ஷோரூம், 3பி, தரைத்தளம், பி.எம்.ஜி காம்ப்ளக்ஸ்,
57, தெற்கு உஸ்மான் சாலை, ரத்னா பவன் ஹோட்டல் எதிரில், தி.நகர், சென்னை - 17.
போன் : 044-4286 8126. Email: support@nhm.in www.nhm.in/shop

புதிய வெளியீடுகள் பற்றி அறிய : Start NHM என டைப் செய்து 57578 என்ற எண்ணுக்கு sms அனுப்பவும்.

owned & Published By : K.S. Raja Mahendran, (Kayal Kavin Publications), 16/25, Ramaniyam Ananda Kudir, IInd Sea ward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai - 600 041.
Ph : 044 24490349, Printed By : G.S.Kannan -at- Yessar Offset Printers, 369/1, Virudhunagar Road, Thiruthangal, Sivakasi - 626 123.
Editor: V.M.S.Subagunarajan

IDHAYAM
DOTS
IDHAYAM
DOTS
DELICIOUS
DOTS
Protein Rich... Hygienic.
DOTS
IDHAYAM
Protein Rich
Traditional Plain
appalam
appalam
LEKHA
FROM THE HOUSE OF IDHAYAM

www.bloomchennai.com

இனி ஒவ்வொரு குடும்பத்திலும்
மலரட்டும் மழலைச் செல்வம்...

bloom
கருத்தரிப்பு மையம்

குழந்தையில்லையே என்ற கவலை இனியும் வேண்டாம். இன்றே ப்ளூம் கருத்தரிப்பு மையத்திற்கு வாருங்கள். உலகத்தரமிக்க செயற்கை கருத்தரிப்பு மருத்துவத் தொழில்நுட்பத்துடன் கூடிய இந்த மையத்தின் வல்லுநர்களாகிய நாங்கள் உங்கள் குறையை அக்கறையுடன், அறிவியல் பூர்வமாக ஆராய்ந்து அதற்குரிய சிகிச்சையை அளிக்க காத்திருக்கிறோம்.

உங்கள் குடும்பத்தின் குதூகலம் இனி வெகு தூரத்தில் இல்லை!

pumpkinideas.in

செயற்கை கருத்தரிப்பு மருத்துவ சிகிச்சைகள்

IUI | IVF | ICSI | Semen Banking | Surrogacy
Embryo/Oocyte Freezing | Sperm Donation

ப்ளூம் கருத்தரிப்பு மையம்

கே.எம். சிறப்பு மருத்துவமனையின் ஓர் அங்கம்
453/454, ஆர்.கே.சண்முகம் சாலை
கே.கே.நகர், சென்னை - 600 078
தொலைபேசி: 4353 0444 / 555 / 666 / 777 / 888

செயற்கை கருத்தரிப்பு சிகிச்சையின் வெற்றி தனி மனித மற்றும் மருத்துவக் கூறுகள் சார்ந்ததாகும்.